

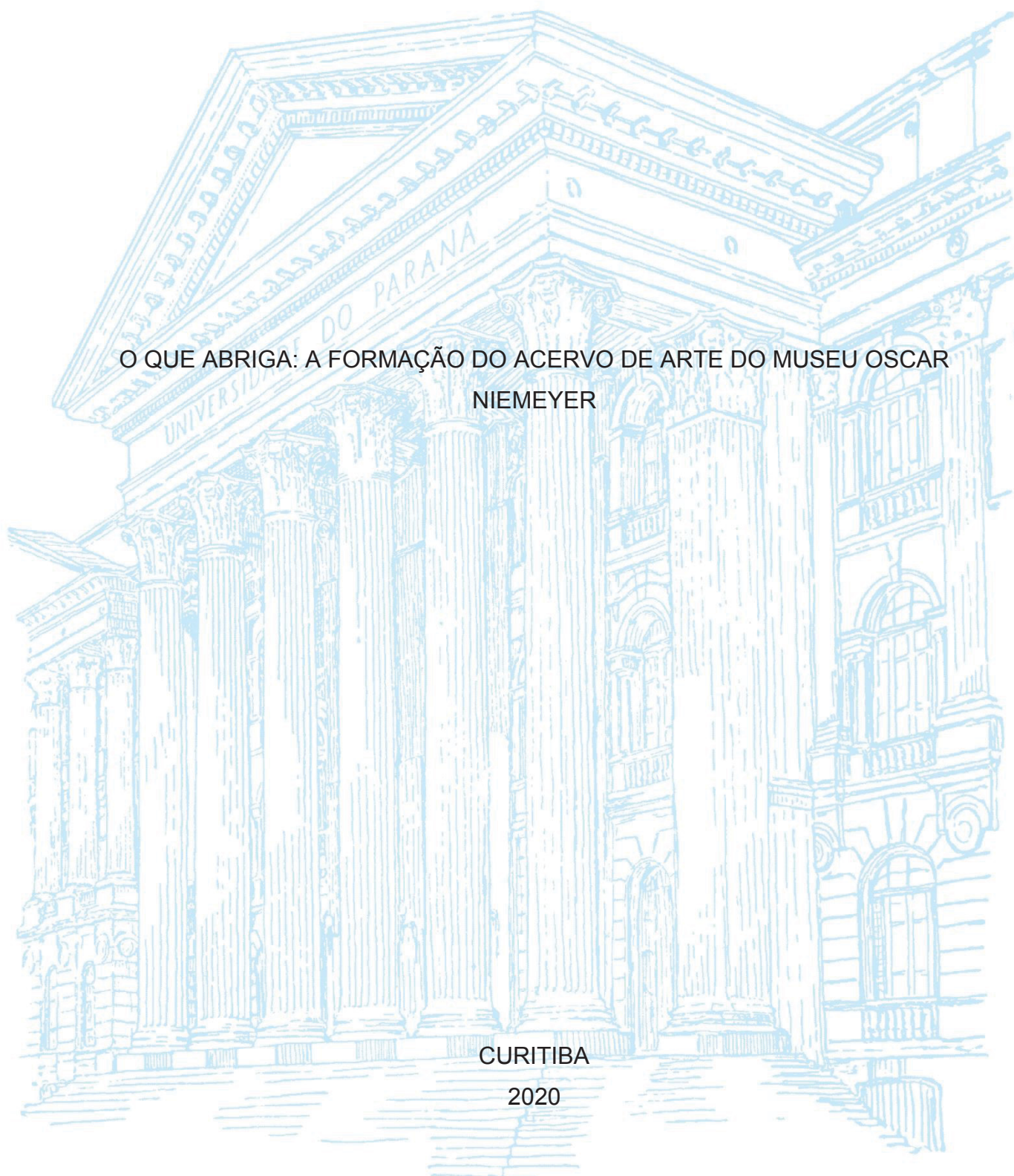
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

KAROLINE MARIANNE BARRETO

O QUE ABRIGA: A FORMAÇÃO DO ACERVO DE ARTE DO MUSEU OSCAR  
NIEMEYER

CURITIBA

2020



KAROLINE MARIANNE BARRETO

O QUE ABRIGA: A FORMAÇÃO DO ACERVO DE ARTE DO MUSEU OSCAR  
NIEMEYER

Tese apresentada como requisito parcial à  
obtenção do título de Doutora, Curso de Pós-  
Graduação em História, Setor de Ciências  
Humanas, Universidade Federal do Paraná.

Orientador: Prof. Dr. Artur Correia de Freitas

CURITIBA

2020

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELO SISTEMA DE BIBLIOTECAS/UFPR –  
BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS COM OS DADOS FORNECIDOS PELO AUTOR

Fernanda Emanoéla Nogueira – CRB 9/1607

Barreto, Karoline Marianne

O que abriga : a formação do acervo de arte do Museu Oscar Niemeyer. /  
Karoline Marianne Barreto. – Curitiba, 2020.

Tese (Doutorado em História) – Setor de Ciências Humanas da  
Universidade Federal do Paraná.

Orientador : Prof. Dr. Artur Correia de Freitas

1. Museus de arte – Coleções – Paraná. 2. Museu Oscar Niemeyer.  
3. Museu de Arte do Paraná. 4. Política e Cultura. 5. Museus – Administração  
da coleção. I. Freitas, Artur, 1975-. II. Título.

CDD – 708.981622



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO  
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ  
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO HISTÓRIA -  
40001016009P0

## TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em HISTÓRIA da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da tese de Doutorado de **KAROLINE MARIANNE BARRETO** intitulada: **O que abriga: a formação do acervo de arte do Museu Oscar Niemeyer**, sob orientação do Prof. Dr. ARTUR CORREIA DE FREITAS, que após terem inquirido a aluna e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de doutor está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 28 de Agosto de 2020.

Assinatura Eletrônica  
31/08/2020 11:01:03.0  
ARTUR CORREIA DE FREITAS  
Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica  
31/08/2020 12:43:37.0  
ROSANE KAMINSKI  
Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica  
30/08/2020 17:48:43.0  
CRISTIANE SILVEIRA  
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica  
30/08/2020 20:02:26.0  
PAULO ROBERTO DE OLIVEIRA REIS  
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica  
31/08/2020 10:11:00.0  
DENNISON DE OLIVEIRA  
Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

## **AGRADECIMENTOS**

Em primeiro lugar, agradeço a Deus, a Jesus das Santas Chagas e a Nossa Senhora de Guadalupe pelos momentos em que me senti desafiada e, através da fé, fui fortalecida.

Agradeço também à minha família e ao André, pela compreensão, incentivo e apoio, mesmo que muitas vezes à distância.

A todos os meus amigos, pelo entendimento das minhas ausências, e pelos momentos de distração e comemoração que me proporcionaram, e que percebi serem tão necessários.

Aos meus ex-alunos, agora colegas de profissão, que de uma forma ou de outra apoiaram minha pesquisa com arquivos, conversas, dicas tecnológicas e incentivo.

Ao Francisco Souto Neto, por me receber em seu apartamento e pela conversa enriquecedora a respeito do Banestado e da cultura no Paraná.

Ao meu orientador Artur Freitas um agradecimento especial por me auxiliar na descoberta de meu real problema de pesquisa, além da confiança, orientação e paciência com meu processo de coleta de dados e escrita. Um agradecimento que estendo aos professores Rosane Kaminski e Dennison de Oliveira pela leitura atenta e pelas sugestões e direcionamentos, os quais foram fundamentais para a conclusão da escrita desta tese.

Agradeço ainda à professora Cristiane Silveira, pelo aceite do convite para compor a banca, e por ser uma referência ao longo de minha graduação. Agradecimento especial ainda ao professor Paulo Reis, que desde a graduação exerceu uma grande influência na construção de meu interesse pela curadoria, exposições, história da arte e dos museus.

Por fim, agradeço ainda à CAPES pelo auxílio financeiro, bem como à UFPR, ao PPGHIS, à Biblioteca Pública do Paraná, ao Setor de Pesquisa e Documentação do MAC-PR, e ao Museu Oscar Niemeyer. Em especial a Agnaldo Farias, que autorizou meu acesso à documentação do acervo na Reserva Técnica do MON, e a Humberto Imbrunio e Taffarel Vieira, responsáveis pelo acervo em questão, pelo atendimento e auxílio.

“Um dia, explicou, eu passaria a ser capaz de colocar as minhas próprias questões, ofício mais difícil ainda do que procurar respostas.”

Valter Hugo Mãe. *As mais belas coisas do mundo*, 2019, p. 14.

## RESUMO

Esta tese analisa o processo de formação do acervo artístico do Museu Oscar Niemeyer, o MON de Curitiba, Paraná. Levando em consideração que este museu abriu suas portas em 2003 com um acervo já parcialmente constituído por meio da herança de outras instituições extintas, esta pesquisa tanto analisa as aquisições feitas pelo museu entre 2003 e 2016, como também investiga o processo de apropriação das coleções herdadas, a saber: os acervos do Banestado (1965-1998), do Museu de Arte do Paraná (1987-2001), do BADEP e do NovoMuseu (2002). O percurso investigativo deste trabalho se dá em três etapas que analisam três aspectos destas coleções: a primeira apresenta algumas narrativas da imprensa local que auxiliaram no estabelecimento de um imaginário local e/ou de uma memória coletiva dos museus, suas aberturas, exposições e acervos. A segunda analisa o contexto político, histórico e cultural em que se inseriam as instituições supracitadas, visando compreender o impacto que leis e políticas públicas culturais têm tido nas aquisições e doações de obras de arte para os acervos. Já a terceira etapa se foca nos contratos e fichas catalográficas das obras do acervo, possuindo caráter numérico e quantitativo, e traz dados comparativos importantes sobre os perfis institucionais de escolhas, desempenho e gestão. Este percurso nos permitiu aferir que o processo de formação do acervo do Museu Oscar Niemeyer não deu continuidade ao perfil dos seus acervos de origem, alterando o padrão de incorporações para uma tendência mais bidimensional e o uso do papel. Assim, apesar do discurso internacionalista e de inovação que anuncia, o MON possui um acervo tradicionalista no que diz respeito aos suportes e às coleções, como o desenho e a gravura. Já em relação à forma de ampliação do acervo, esta tese comprova que o MON não é exceção no Brasil, país em que incorporações por doações são quantitativamente muito superiores às aquisições, um modelo do qual o museu paranaense não destoa.

Palavras-chave: Acervo museológico. Políticas públicas culturais. Gestão museológica. Museu Oscar Niemeyer. Museu de Arte do Paraná. Banestado.



## **ABSTRACT**

This thesis analyses the formation process of the art collection of the Oscar Niemeyer Museum, the Curitiba's MON, Paraná, Brazil. However, taking in consideration that this museum was opened in 2003 with a collection already partially constituted through the heritage of other extinct institutions, this research analyzes both the acquisitions made by the museum between 2003 and 2016, as well as investigates the process of appropriation of inherited collections: namely those of the Banestado State Bank (1965-1998), of the Paraná Art Museum (1987-2001), of the BADEP and of the NovoMuseu (2002). This investigative path takes place in three stages that analyses three different aspects of these collections: the first presents some narratives of the local media that helped to establish a local imaginary and a collective memory of these museums, its openings, exhibitions and collections. The second analyses the political, historical, and cultural contexts in which those institutions were, aiming to understand the impact that laws and cultural public politics had in the acquisitions and donations of art works to the collections. The third stage have a numerical and quantitative character, being focused on the contracts and the catalographic cards of the art works of the collection, and thus brings important comparative data about the institutional profiles of choices, performance, and management. This path allowed us to perceive and confirm that the formation process of the Oscar Niemeyer Museum collection did not give continuity to the profile of its collections of origin, having altered the pattern of incorporations to a more bidimensional and traditionalist tendency. So, despite the internationalist discourse, and the allegedly innovative character that the MON announces, in fact this museum have a traditionalist collection regarding the medium and the style of the collections, consisting mainly of drawings and prints. And in relation to the form of the collection enlargement, this thesis proves that the MON is not an exception in the Brazilian art context, since like most of Brazilian art institutions, the MON makes far more incorporations through donations than acquisitions.

**Keywords:** Museum collections. Cultural public policies. Museology management. Oscar Niemeyer Museum. Paraná Art Museum. Banestado State Bank.



## LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1. MAP: ENTRADA DE OBRAS DE ARTE POR ANO.....	106
FIGURA 2. DOAÇÕES E AQUISIÇÕES POR RECURSO FINANCEIRO - 1988 (MAP). ....	109
FIGURA 3. DOAÇÕES E AQUISIÇÕES DO MAP POR ANO. ....	111
FIGURA 4. ARTISTAS COM OBRAS NO MAP.....	113
FIGURA 5. MAP: 'TEMÁTICA' DAS OBRAS POR ANO.....	114
FIGURA 6. ABSTRAÇÃO E FIGURAÇÃO NO MAP.....	115
FIGURA 7. GÊNEROS NO MAP. ....	116
FIGURA 8. ABSTRAÇÃO NO MAP.....	116
FIGURA 9. MAP: INCORPORAÇÃO POR ANO: SUPORTE. ....	118
FIGURA 10. TOTAL DE OBRAS POR SUPORTE NO MAP.....	120
FIGURA 11. TOTAL DE OBRAS POR GÊNERO NO MAP.....	120
FIGURA 12. ENTRADA DE OBRAS POR ANO – BANESTADO.....	125
FIGURA 13. FORMAS DE INCORPORAÇÕES POR ANO – BANESTADO.....	128
FIGURA 14. 'TEMÁTICAS' NA COLEÇÃO BANESTADO. ....	130
FIGURA 15. ABSTRAÇÃO E FIGURAÇÃO POR ANO - BANESTADO.....	131
FIGURA 16. GÊNEROS NA COLEÇÃO BANESTADO.....	131
FIGURA 17. ENTRADA DE OBRA PELO SUPORTE NA COLEÇÃO BANESTADO. ....	132
FIGURA 18. TOTAL DE ARTISTAS NA COLEÇÃO BANESTADO.....	133
FIGURA 19. ABSTRAÇÃO E FIGURAÇÃO NA COLEÇÃO BANESTADO. ....	134
FIGURA 20. MON: ENTRADA DE DOAÇÕES E AQUISIÇÕES POR ANO.....	139
FIGURA 21. COLEÇÕES NO MON: DOAÇÕES 2003 A 2009.....	143
FIGURA 22. COLEÇÕES NO MON: DOAÇÕES 2010 A 2016.....	143
FIGURA 23. COLEÇÕES NO MON: TOTAL DE DOAÇÕES.....	147
FIGURA 24. MON: ENTRADA POR ANO DAS DOAÇÕES DE ARTISTAS QUE PRODUZIRAM NO PARANÁ, EM OUTROS ESTADOS E INTERNACIONAIS. ....	151
FIGURA 25. OBRAS ADQUIRIDAS PELO MON ANUALMENTE. ....	156
FIGURA 26. MON: VALOR APROXIMADO DE GASTOS COM AS AQUISIÇÕES ANUALMENTE...	156
FIGURA 27. COLEÇÕES NO MON: AQUISIÇÕES POR ANO. ....	160
FIGURA 28. COLEÇÕES NO MON: TOTAL DE AQUISIÇÕES. ....	162
FIGURA 29. ENTRADA POR ANO DAS AQUISIÇÕES DE OBRAS DE ARTISTAS QUE PRODUZIRAM NO PARANÁ, EM OUTROS ESTADOS E INTERNACIONAIS. ....	163

FIGURA 30. TOTAL DE ARTISTAS INCORPORADOS NO ACERVO DURANTE O PERÍODO DE 2003 A 2016. ....	167
--	-----

## LISTA DE QUADROS

TABELA 1. RESUMO DAS INTERPRETAÇÕES DOS GRÁFICOS.....	169
---	-----

## LISTA DE SIGLAS

APAP	–	Associação Paranaense dos Artistas Plásticos
BADEP	–	Banco de Desenvolvimento do Estado do Paraná
Banestado	–	Banco do Estado do Paraná S.A.
CAM	–	Casa Andrade Muricy
CNM	–	Cadastro Nacional dos Museus
COFEM	–	Conselho Federal de Museologia
Copel	–	Companhia Paranaense de Energia Elétrica
COREM 5R	–	Conselho Regional de Museologia da 5ª Região (PR e SC)
COSEM	–	Coordenação do Sistema Estadual de Museus
EMBAP	–	Escola de Música e Belas Artes do Paraná
FAP	–	Faculdade de Artes do Paraná
FCC	–	Fundação Cultural de Curitiba
Funarte	–	Fundação Nacional de Artes
IBRAM	–	Instituto Brasileiro de Museus
IPHAN	–	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
IPPUC	–	Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano de Curitiba
MAA	–	Museu Alfredo Andersen
MAC – PR	–	Museu de Arte Contemporânea do Paraná

MAP	–	Museu de Arte do Paraná
MASP	–	Museu de Arte de São Paulo
MEXP	–	Museu do Expedicionário do Paraná
Minc	–	Ministério da Cultura
MIS	–	Museu da Imagem e do Som
MON	–	Museu Oscar Niemeyer
MP	–	Museu Paranaense
MuMa	–	Museu Municipal de Arte de Curitiba
PNC	–	Plano Nacional de Cultura
PNEM	–	Plano Nacional de Educação Museal
PNM	–	Política Nacional de Museus
PNSM	–	Plano Nacional Setorial de Museus
PRONAC	–	Programa Nacional de Cultura
SBAI	–	Salão Brasileiro de Artistas Inéditos
SBM	–	Sistema Brasileiro de Museus
SECE	–	Secretaria de Estado da Cultura e do Esporte
SEEC	–	Secretaria de Estado da Cultura
SEM – PR	–	Sistema Estadual de Museus – Paraná
SPHAN	–	Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
UFPR	–	Universidade Federal do Paraná
UNESCO	–	Organização das Nações Unidas para Educação, Ciência e Cultura
UNESPAR	–	Universidade Estadual do Paraná

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>13</b>
<b>1 OS MUSEUS E SUAS MEMÓRIAS COMUNICADAS.....</b>	<b>28</b>
1.1 O MUSEU DE ARTE DO PARANÁ DIVIDIU OPINIÕES NOS JORNAIS.....	30
1.1.1 1986-1987: Notícias de um novo museu de Arte .....	31
1.1.2 1987-2001: A mídia pouco anuncia o MAP .....	42
1.1.3 2000-2001: Notícias de um novo espaço para o MAP .....	46
1.2 AS COLEÇÕES DE ARTE DOS BANCOS E A IMPRENSA .....	51
1.3 UM NOVO LOCAL: AS COLEÇÕES EM PAUTA NA IMPRENSA .....	59
<b>2 ESTRATÉGIAS INSTITUCIONAIS E POLÍTICAS CULTURAIS .....</b>	<b>69</b>
2.1 GUARDAR E EXPOR ACERVO .....	71
2.2 AS INSTITUIÇÕES E AS LEIS PARA O SETOR DA MUSEOLOGIA.....	77
2.3 A TAREFA EDUCATIVA DOS MUSEUS .....	85
2.4 AS RELAÇÕES DAS INSTITUIÇÕES COM AS POLÍTICAS PÚBLICAS .....	91
<b>3 A FORMAÇÃO DO ACERVO DE ARTE DO MAP E BANESTADO .....</b>	<b>100</b>
3.1 O MAP EM NÚMEROS .....	104
3.2 O ACERVO BANESTADO: UM PERFIL DA COLEÇÃO .....	123
<b>4 AS INCORPORAÇÕES DO ACERVO DE ARTE DO MON: 2002-2016 .....</b>	<b>137</b>
4.1 AS DOAÇÕES.....	141
4.2 AS AQUISIÇÕES .....	153
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>168</b>
<b>FONTES E REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>173</b>
I. JORNAIS.....	173
II. REVISTAS.....	176
III. SITES OFICIAIS DOS MUSEUS E INSTITUIÇÕES CULTURAIS .....	177
IV. ARTIGOS EM OUTROS ENDEREÇOS ELETRÔNICOS .....	177
V. CATÁLOGOS, FOLDERS E CONVITES DE EXPOSIÇÕES.....	179
VI. DOCUMENTOS OFICIAIS E LEIS.....	179
VII. LIVROS E ARTIGOS PUBLICADOS EM PERIÓDICOS.....	181
VIII. ACERVOS E RESERVAS TÉCNICAS.....	184

## INTRODUÇÃO

A formação do acervo de obras de arte do Museu Oscar Niemeyer – MON (2002-hoje) começou décadas antes deste museu existir. Ao herdar coleções propostas com finalidades diversas, curadas por outras pessoas e instituições, o acervo do MON resultou em um conjunto de obras bastante eclético. Além disso, quando recebeu todos os acervos que herdou, em 2002, não havia uma política museológica estruturada e corporificada para direcionar tais coleções.

Em tese, o MON abriu suas portas com um acervo artístico pronto e carregado de uma identidade marcada pelos suportes da arte amplamente conhecidas (pintura, escultura, gravura, desenho), e por uma arte produzida no Paraná com data delimitada (herança do MAP), o que diferia completamente das intenções e descrições atribuídas a este novo museu, que se pretendia contemporâneo e internacional, além de almejar ser um espaço das artes plásticas visuais tradicionais, também contemporâneas, além do design e da arquitetura.

Criadas com propostas diferentes do MON, as coleções do Museu de Arte do Paraná – MAP (1987-2001) e Banestado (cuja coleção de arte foi construída entre 1965 e 1998), que são aquelas de maior volume no MON, já são muito diferentes entre si, não só pelas características das próprias instituições, mas por serem compostas por obras muito diferentes. Basicamente, enquanto o MAP anunciava que o acervo era formado por obras de artistas que produziram no Paraná antes da década de 1960, o Banestado começou seu acervo com obras adquiridas para quitação de dívidas de seus clientes e também com o intuito de decorar as suas agências, mais tarde passando a incentivar novos artistas adquirindo obras premiadas no Salão Banestado de Artistas Inéditos – SBAI. Além delas, o MON passou a abrigar também a coleção de arte adquirida pelo BADEP e pelo NovoMuseu que em seu pouco tempo de existência adquiriu algumas esculturas que serão comentadas no decorrer da tese. Em comparação com as duas primeiras coleções citadas, as últimas são em menor volume e, portanto, com pouca representação no número total de obras analisadas.<sup>1</sup>

Portanto, toda a representação discursiva e ampla de contemporaneidade e de internacionalismo parece não condizer com o perfil conhecido das coleções herdadas,

---

<sup>1</sup> Foram coletados e analisados os dados de 2435 obras, sendo 932 obras de arte oriundas do MAP, 220 do Banestado, 1283 do MON. Além delas, foram citadas a coleção do BADEP com 100 obras, e 8 esculturas compradas pelo NovoMuseu.

especialmente do Banestado e do MAP, mais numerosas. Partindo da ideia de que esse acervo é a principal marca patrimonial do museu, pretende-se compreender de que forma as incorporações de obras realizadas pelas gestões do MON entre 2003 e 2016 dialogam com o perfil do acervo herdado. E mais: as condições que o Estado proporcionou em políticas culturais facilitou a prática de gestão futurística e universalista ou criou uma oposição entre o que o museu possuía e o que se divulgava dele?

Logo, parece que o MON e seu acervo foi criado com intuítos político-discursivos, mas sem as condições adequadas de real planejamento museológico-cultural, e a tese concentra-se em demonstrar essa hipótese. Portanto, ao longo dos anos de MON, o acervo foi crescendo, mas como? Dando continuidade aos discursos de inovação, abrangência e contemporaneidade que foram anunciados, ou sendo coerente com o perfil das obras já existentes na coleção, que privilegiava o passado e os artistas que produziram no Paraná? Esta tese dedica-se, portanto, à formação do acervo de arte do MON procurando responder esta questão central e muitas outras que vão surgir ao longo do texto. Assim, quando nos referirmos ao nosso objeto de pesquisa, a formação do acervo de arte do MON, estaremos falando do processo de formação que envolve a soma de seus acervos de origem – MAP, Banestado, BADEP e NovoMuseu, mais as incorporações realizadas pelo MON de 2003 a 2016.

O Museu Oscar Niemeyer está localizado em Curitiba, Paraná. Atualmente, se autoafirma o maior museu de arte da América Latina, o que não é verdade.<sup>2</sup> O MON

---

<sup>2</sup> A apresentação do museu no site oficial, além de descrever a quantidade de obras atuais no acervo, afirma que: “É considerado o maior museu de arte da América Latina, com um espaço de cerca de 35 mil metros quadrados de área construída e mais de 17 mil metros quadrados de área para exposições” (MON, Seção ‘Sobre’, 2020, n/p). Apesar de se afirmar o maior museu de arte da América Latina pela metragem do seu espaço arquitetônico, é necessário redimensionar essa afirmação. Outros museus, mesmo no Brasil, são maiores em termos de acervo, visitação, espaço e recepção de exposições e mesmo espaço físico geral, também com outras características. Com breves exemplos, podemos refutar essa afirmação: ao ar livre, o Instituto Inhotim, em Brumadinho, Minas Gerais, é um dos maiores acervos de arte contemporânea em espaço físico porque inclui jardins, galerias e obras gigantescas em 96,87 hectares. O Centro Cultural Kirchner, em Buenos Aires, com pouco mais de 100 mil metros quadrados, tem muitas atividades que incluem orquestras, peças teatrais e diversas apresentações audiovisuais. O Museu de Arte de São Paulo – MASP possui cerca de 11 mil obras de artistas abrangendo produções europeia, africana, asiática e das Américas. O Museu de Arte Latino-americana de Buenos Aires – MALBA, possui pouco mais de 500 obras, mas que são de muita representatividade na arte latino-americana, como Frida Kahlo, Diego Rivera, Tarsila do Amaral, Emiliano Di Cavalcanti, Portinari e Lygia Clark. O Museu Nacional de Belas Artes da Argentina – MNBA possui pouco mais de 2500 obras, mas também de artistas internacionais, arte argentina do século XIX e coleções pré-hispânicas e coloniais. O MNBA brasileiro, localizado no Rio de Janeiro, possui mais de 22 mil obras subdivididas em curadorias, incluindo um conjunto de obras africanas e indígenas. Por fim, o Museu de Arte do Rio Grande do Sul abriga desde obras do século XIX até de arte contemporânea, contando com pouco mais de 5 mil obras e um acervo documental de pesquisa volumoso que é fundamental para

está constituído em três eixos: artes visuais, design e arquitetura, e atualmente possui pouco mais de 7 mil obras em seu acervo. A tese está concentrada no eixo de artes visuais e nas incorporações realizadas até 2016.

Surgiu com um projeto de arquitetura ambicioso e de alto investimento<sup>3</sup>, porém sem proposta de incorporação de novas obras ou de formação de um acervo próprio, acabou por englobar as coleções de outras instituições já extintas, algumas delas não necessariamente museológicas. Nos anos seguintes à sua fundação, o museu viu crescer substancialmente seu número de visitantes, exposições recebidas e realizadas, conforme os dados apresentados no site oficial:

O Museu Oscar Niemeyer já realizou ao longo deste período [2003-2019] cerca de 350 mostras nacionais, internacionais e itinerantes. Com um total de 12 salas expositivas, a cada ano são realizadas mais de 20 mostras, que juntas recebem um público superior a 360 mil visitantes. Com uma equipe multidisciplinar, que visa aproximar e aperfeiçoar a experiência dos visitantes com as artes visuais, o MON possui os setores Educativo, Planejamento Cultural, Acervo e Conservação, Documentação e Referência, Gestão Museológica, Comunicação, Design, Jurídico e Eventos, além da área administrativa (MON, Seção 'Sobre', 2020, n/p).

Diante das comparações apresentadas na nota 2 a respeito da autoafirmação exagerada de grandeza, que a contrariam, parece ainda mais evidente a necessidade de pesquisar com profundidade a constituição do seu acervo, comparando-o com os discursos proferidos sobre o perfil do museu. É necessário compreender com mais detalhes como realmente se formou a coleção, estabelecendo relações entre os discursos oficiais, a memória coletiva construída pelas notícias divulgadas a respeito das aquisições e doações ao longo do tempo, e como ocorreram as incorporações, refletindo sobre as escolhas institucionais do conselho ou da diretoria.

---

a região. Cf.: Bienal Internacional de Arte Contemporânea de Curitiba. Disponível em: <http://bienaldecuitiba.com.br/2019/sede/centro-cultural-kirchner-cck/>; Site oficial do MASP. Disponível em: <https://masp.org.br/sobre>; Site oficial do MALBA. Disponível em: <https://coleccion.malba.org.ar/>; Seção Coleções MNBA. Disponível em: <https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/>; Site oficial. Disponível em: <https://mnba.gov.br/portal/colecoes.html>. Site do MARGS. Disponível em: <http://www.margs.rs.gov.br/sobre-o-margs/>. Acessos em: 29 mai 2020.

<sup>3</sup> De acordo com notícias veiculadas no ano de inauguração do prédio arquitetônico, batizado primeiramente de NovoMuseu (2002), o investimento foi de US\$14.000.000,00 (Quatorze milhões de dólares) obtidos através do Programa de Valorização Cultural do Paraná e o Programa Paraná Urbano em parceria com o Banco Interamericano de Desenvolvimento – BID (Cf. REZENDE, nov./2002).



Desde 2015, temos duas exposições de longa duração no MON. A primeira, *Histórias do Acervo MON - em Aberto*,<sup>4</sup> inclui um histórico das outras coleções herdadas. Já a exposição *Luz = Matéria*, em cartaz desde 2017 e com a curadoria de Agnaldo Farias, apresenta duas salas, uma contendo obras que têm como ponto em comum a luz, e outra a materialidade.

Estas duas exposições demonstram a característica de resgate e ressignificação dos acervos que o MON está construindo nos últimos anos. Diante deste cenário, esta tese pretende investigar, interpretar e narrar o processo de formação do acervo de artes visuais do MON, com ênfase nas transformações sucessivas das coleções de arte do Banestado, MAP, BADEP, NovoMuseu, bem como nas incorporações subsequentes do próprio MON (até 2016).

O Banestado foi uma instituição financeira inaugurada em 1928 com o objetivo de ser um banco para o desenvolvimento das famílias paranaenses. Era um cenário de movimento do campo para a cidade, e o banco oferecia subsídios para plantio, construção, melhorias e moradia, inclusive nos pequenos municípios do estado. Com o passar dos anos, a instituição adquiriu importância política e social, além da financeira (Cf. FETEC, 2019). Na década de 1980, através do empenho de alguns funcionários do banco, em especial Francisco Souto Neto<sup>5</sup>, foi criado o Programa de Cultura do Banestado, reorganizando o acervo de quadros comprados para decorar as agências e escritórios de diretores em anos anteriores e aumentando este acervo com prêmios do SBAI, o Salão Banestado de Artistas Inéditos, além de outras iniciativas que serão apresentadas no decorrer da tese (Cf. SOUTO NETO, 2017). Este Programa manteve-se ativo até a privatização do banco, no final da década de 1990, quando foi transferido para a Fundação Itaú Cultural, que em 2003 decidiu

---

<sup>4</sup> “A exposição ‘Histórias do Acervo MON - em aberto’ – um recorte de cerca de 200 obras que ocupa duas salas do museu - conta a história da formação desta coleção que possui atualmente cerca de 4 mil obras de artistas importantes no cenário nacional e internacional.

Cf. MON. Exposições em cartaz. Disponível em: <https://www.museuoscarniemeyer.org.br/exposicoes/exposicoes/emaberto>. Acesso em: 04 mar. 2020.

<sup>5</sup> Francisco Souto Neto construiu sua carreira profissional no Banestado, onde aposentou-se com 47 anos de idade e 30 anos de atuação. Trabalhou em agência na cidade de Ponta Grossa, depois inspetor, em seguida foi convidado a se mudar para Curitiba para o cargo de assessor da diretoria, onde permaneceu por muitos anos (e diretores). Organizou e coordenou o Programa de Cultura do Banestado, criou a coluna Engenho & Arte (posterior Expressão & Arte) que foi veiculada por mais de 10 anos em até 3 jornais diferentes e em programa de rádio e TV. Atuou na Secretaria de Estado da Cultura como conselheiro de diversas instituições culturais. É escritor, membro e diretor da Academia de Letras José de Alencar e contribui com a memória e a pesquisa desta instituição financeira e cultural do Paraná disponibilizando mais de 3000 textos, além dos jornais digitalizados, em seus blogs. Cf. Site Memória Paranaense, disponível em: <http://memoriasparana.com.br/francisco-souto-neto-2016-jornalista-presidente-venceslau-sao-paulo/>. Acesso em: 01 fev. 2020.

devolver este acervo reunido no Programa de Cultura do Banestado à Secretaria de Cultura do Paraná. Pouco mais de 200 obras daquela coleção estão atualmente no acervo do MON.

Para as doações e aquisições de obras antes do Programa de Cultura do Banestado não foi encontrada documentação que atesta a existência de uma política curatorial ou qualquer coisa semelhante, nem mesmo a existência de um conselho consultivo. A data estabelecida por esta autora como início da coleção do Banestado é 1965. Esta data foi escolhida porque foram encontradas fichas de catalogação do Banestado constando essa como a data de doação, mas deve-se atentar ao fato de que muitas fichas estão sem data. Portanto, o recorte temporal estabelecido para a formação do acervo Banestado não foi o tempo de existência do Banco (inaugurado em 1928), que foi o critério do MAP, por exemplo, nem o tempo de existência do Museu Banestado (inaugurado em 1987), mas a data de aquisição ou doação encontrada nas fichas de catalogação das obras, estabelecendo o intervalo de 1965 a 1998.

Além de possuir o acervo do Banestado, o MON iniciou suas atividades com cerca de 900 obras do MAP, o Museu de Arte do Paraná, que manteve suas atividades desde sua inauguração<sup>6</sup> em 1987 até 2002 quando foi fechado e seu acervo transferido ao MON. O MAP foi um museu que surgiu por iniciativa de algumas personalidades do meio artístico de Curitiba, como a professora Maria José Justino<sup>7</sup>, que, conforme entrevista cedida a Daniele Viana (2014), percebeu que muitas obras estavam dispersas em gabinetes, precisando de conservação, restauro e exposição ao público. Portanto, com o objetivo de reunir, preservar e expor obras de arte produzidas no/do Paraná que antecedem a década de 1960, o MAP conseguiu a

---

<sup>6</sup> Há duas datas de criação do MAP, pois em 29 de março de 1960 foi criado com sede na Biblioteca Pública do Paraná, promovendo Salões, mas pouco tempo depois foi desativado, retornando em 1987. A data de criação de 1987 consta em cópia de um formulário enviado em 14/06/1999 ao CPC-USP (Centro de Preservação Cultural da Universidade de São Paulo) para integrar sua base de dados, onde data-se o Museu já extinto até hoje. Neste formulário preenchido pela então responsável pelo setor de pesquisa do MAP, Vera Regina Vianna Baptista, há a mesma data para criação, constituição jurídica e abertura para o público. O formulário encontra-se atualmente no Centro de Documentação e Referência do Museu Oscar Niemeyer, em Curitiba.

<sup>7</sup> Maria José Justino é professora, crítica de arte, escritora e curadora independente. Além de ter sido coordenadora do MAP em sua fase de inauguração. Ela também atuou como conselheira daquela e de diversas outras instituições de arte, e atualmente faz parte do Conselho Cultural do MON. Foi diretora da Escola de Música e Belas Artes do Paraná – EMBAP e é membro da Academia Paranaense de Letras desde 2014.

transferência de obras de órgãos do Estado, e com seu primeiro diretor, Ennio Marques Ferreira<sup>8</sup>, viu crescer muito seu acervo (Cf. VIANA, 2014).

Conforme os documentos oficiais e as notícias veiculadas à época de sua inauguração, o museu foi criado com o objetivo de reunir obras de artistas paranaenses ou de produção fundamental para a história da arte do Paraná que estavam espalhadas pelo Estado, em gabinetes de administração pública sem condições adequadas de conservação e exibição à sociedade paranaense. Diante deste objetivo, o Governo do Estado transferiu à Secretaria de Cultura diversas obras que pertenciam a outros setores, departamentos e secretarias do estado, como Transporte, Segurança Pública, Educação e Economia.

Não foi uma transferência totalmente aceita, visto que gerou embates e entraves que serão apresentados no primeiro capítulo desta tese. Ainda assim, com um perfil bem definido durante a sua gestão, especialmente pelo Ennio Marques Ferreira, importante interlocutor, teórico e colecionador, o MAP recebia doações e comprava obras representativas relacionadas ao Paraná cuja produção antecede a década de 1960<sup>9</sup>, com o objetivo de preencher lacunas da história da arte relacionada ao Paraná. Havia, portanto, uma delimitação geográfica e temporal alinhada, ainda que o acervo do museu tenha crescido em números e expandindo a abrangência de aceitação das obras a partir da doação por testamento de Fernando Carneiro (1994), que possuía obras de importância nacional em sua coleção, como Eliseu Visconti e Tarsila do Amaral.

O espaço físico que recebeu o MAP foi o Palácio São Francisco<sup>10</sup>. A construção é de 1929 e fica localizada na Rua Kellers, 289, em Curitiba e atualmente abriga a 7ª sede do Museu Paranaense. Sabendo que já existiam museus em Curitiba, vinculados

---

<sup>8</sup> Ennio Marques Ferreira funda a Cocaco, importante espaço de encontro de artistas no Paraná. Posteriormente, tem inúmeras participações nos setores administrativos do Estado e da Prefeitura no âmbito da cultura, além de escrever com regularidade diversas críticas em jornais e atuar como curador, muito antes do termo ser utilizado na área institucional e cultural no Brasil, organizando inúmeras exposições e dirigindo algumas instituições, como o MAP. Seu legado mereceria uma tese inteira para abordá-lo com mais merecimento.

<sup>9</sup> Cf. Estatuto do MAP, 10 maio de 1988. Disponível no Setor de Documentação e Pesquisa do MAC/PR.

<sup>10</sup> Palacete erigido no bairro São Francisco em 1928 como residência da família Garmatter e que foi adquirido pelo Governo do Estado do Paraná em 1938 para ser utilizado como sede administrativa, sendo então renomeado Palácio São Francisco. Após a construção do Centro Cívico e do Palácio Iguaçu em 1958, passou a ser sede do Tribunal Regional Eleitoral até 1987, quando passou a abrigar o MAP. Com a extinção do MAP passou por uma grande reforma, e em 2002 se tornou a sétima sede do Museu Paranaense (instituição de caráter histórico-arqueológico fundada em 1876). Foi tombado como Patrimônio Cultural do Paraná em 26 de novembro de 1986, após uma parcial restauração. Cf. <http://www.patrimoniocultural.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=221>. Acesso em 17 jun. 2016.

ao Estado do Paraná e dedicados à arte, como o Museu Alfredo Andersen e o Museu de Arte Contemporânea do Paraná – MAC-PR, qual seria a necessidade cultural, política, histórica e social de criar o Museu de Arte do Paraná, ligado também à Secretaria de Cultura e Esporte do Paraná (SECE)? Uma vontade de políticos para criar uma política cultural identitária? Uma vontade da comunidade artística? A necessidade de preservação das obras dispersas em gabinetes em todo o Estado é certa que sim, mas realmente criou-se uma política de preservação e conservação para todo o Paraná? Estas questões que envolvem a formação são complementares à hipótese da pesquisa.

O Museu Oscar Niemeyer, por sua vez, iniciou suas atividades em 2002 com o nome de “NovoMuseu – Arte, Cidade, Arquitetura”, na gestão de Jaime Lerner e com o acervo do MAP, Banestado e cerca de 80 obras do BADEP – Banco de Desenvolvimento do Paraná. Sobre o último há pouca representação no acervo atual do museu e, portanto, ele está menos presente na pesquisa. As obras oriundas do BADEP, cedidas sob regime de comodato e posteriormente via doação definitiva, são de artistas como Fernando Calderari, Poty Lazarotto, Rubem Esmanhoto, Osmar Chromiec, Domício Pedroso e Luiz Carlos de Andrade Lima, por exemplo.<sup>11</sup> A quantidade de obras destinadas ao MON foi pequena em comparação ao Banestado e o MAP, e o comodato foi abrigado primeiro pelo MAC-PR (Museu de Arte Contemporânea do Paraná), só depois sendo transferido ao MON. A documentação encontrada foi menor, e a quantidade de obras restantes no acervo são os motivos pelos quais não há uma abordagem tão aprofundada da construção desta coleção do decorrer da pesquisa em comparação com as outras.

Enquanto NovoMuseu, instituição administrada pelo Estado (primeiro pela Secretaria de Assuntos Estratégicos e depois da inauguração pela Secretaria da Cultura), o museu fez algumas aquisições, especialmente relacionadas a *design*. Em 2003, Roberto Requião<sup>12</sup>, recém eleito governador do Estado, faz mais reformas no espaço físico e administrativo. Além disso, troca o nome da instituição para Museu Oscar Niemeyer, e consegue o reconhecimento jurídico da instituição como OSCIP –

---

<sup>11</sup> Cf. Contrato de comodato entre o BADEP e a SEEC. Fonte: Setor de Pesquisa MAC-PR.

<sup>12</sup> Roberto Requião é um advogado, jornalista, urbanista e político brasileiro filiado ao Movimento Democrático Brasileiro-MDB. Foi deputado estadual (1983-1986), prefeito de Curitiba (1986-1989), secretário estadual de Desenvolvimento Urbano (1989-1990), governador do Paraná (1991-1994; 2003-2006; 2007-2010) e senador da República (1995-2002; 2011-2019).

Organização de Sociedade Civil de Iniciativa Privada, para facilitar a captação de recursos privados e públicos através, principalmente, de Termos de Parceria.

No decorrer de sua história, houve na prática uma sistematização museológica para construir um perfil de acervo no Museu Oscar Niemeyer? E, se existe, este perfil condiz com a marca que se deseja ser reconhecida a instituição? Perguntas como essas são pertinentes: que tipo de museu temos atualmente como referência para Curitiba e o Paraná? Será um museu preocupado com a preservação da memória paranaense, ou será um museu construído com obras contemporâneas, com uma quantidade significativa e majoritária de artistas de relevância internacional? Será um museu que continuou o legado do MAP – de preservar a memória dos artistas de relevância para o Paraná até a década de 60 – e o “legado” do Banestado de promover novos artistas? Ou será um museu que tenta esquecer sua origem de outros acervos e criar um perfil completamente diferente? Há influência das políticas culturais para estas diferenças ou semelhanças?

Desta maneira, essa pesquisa pretende responder suas hipóteses consequentes no decorrer de quatro capítulos. O tipo de análise acadêmica que será desenvolvida nessa tese, detalhada e comparativa, é inédita. Possui o objetivo de esclarecer e compreender o perfil do acervo de arte do MON e contribuir para pesquisas em museologia que estão em crescente aumento. Todavia, algumas análises a respeito das instituições estudadas já foram realizadas, e serão referência para esta tese.

O Trabalho de Conclusão de Curso da historiadora Daniele Viana (2014)<sup>13</sup> será importante para compreender diversos aspectos que envolvem o MAP. Ela nos permite entender o contexto político da década de 1980, o processo identitário e de construção da memória discutido sobre o museu e o Paraná. Em especial, a autora realizou uma entrevista muito interessante com Maria José Justino, já apresentada nesta Introdução, que foi uma das pessoas que conceberam o MAP, além de ter assumido a coordenação geral no início do funcionamento do museu.

A tese de Adriana Vaz (2011)<sup>14</sup> apresenta uma análise do Museu Oscar Niemeyer, porém em seu aspecto de relação com o público. Abordando-o do ponto

---

<sup>13</sup> VIANA, D. **Por que Museu de Arte do Paraná? A criação do MAP, em Curitiba (1986-1991).** Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em História). Curitiba – UFPR, 2014.

<sup>14</sup> VAZ, A. **O Museu Oscar Niemeyer e seu público:** articulações entre o culto, o massivo e o popular. Tese (Doutorado em Sociologia), UFPR: Curitiba, 2011.

de vista sociológico com recorte temporal de 2002 a 2011, a autora apresenta aspectos políticos e sociais para compreender como o museu se configurou em um espaço social híbrido e ícone de uma cultura paranaense. Dessa maneira, utiliza-se esta pesquisa como referência a respeito do MAP e do Banestado, pois a autora faz um resgate destas instituições citando-as como originárias do acervo atual. A pesquisa também aborda as políticas públicas especialmente no sentido de popularizar ou cultuar o espaço museológico.

Durante o período de escrita desta tese, Marina Braga Carneiro lançou o livro *Do MAP ao MON* (2018)<sup>15</sup>, com o objetivo de construir a trajetória do MAP até a sua dissolução. O livro é fruto de um projeto cultural desenvolvido por meio da Fundação Cultural de Curitiba (FCC) e conta sobretudo com notícias de jornais e entrevistas com agentes envolvidos no MAP, o que o torna um material importante para a pesquisa. Apesar de não apresentar uma discussão profunda sobre as ações do MAP e seu acervo, a publicação possui trechos de entrevista, dados numéricos e qualitativos importantes, como textos expositivos do período.

Déborah Alice Bruel Gemin (2017)<sup>16</sup> recentemente defendeu sua tese em Poéticas Visuais na USP, tendo o MON como objeto de pesquisa. Porém, ela é resultado de um estudo poético sobre a história do MON, começando com uma biografia e mesclando os aspectos da arquitetura e do uso dos espaços do museu: “ambígua arquitetura e híbrida história” (GEMIN, 2017, p.15). Na segunda parte da tese, apresenta o projeto de exposição *SOBRE 34mil m²*, de sua autoria. Com um foco muito diferente, a contribuição da autora se efetuiu principalmente no entendimento dos impactos políticos, sociais e econômicos da arquitetura do museu.

A tese de Valter Fernandes da Cunha Filho (2005)<sup>17</sup> sobre o BADEP – Banco de Desenvolvimento do Paraná, não é uma pesquisa museológica ou a respeito da coleção de arte do banco. Entretanto, analisa contextos políticos das gestões do BADEP em relação a uma cultura desenvolvimentista. Aborda também os agentes

---

<sup>15</sup> CARNEIRO, Marina Braga. **Do MAP ao MON: do Museu de Arte do Paraná (MAP) ao Museu Oscar Niemeyer (MON): formação de um acervo artístico em Curitiba**. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba; Caixa Cultural, 2018.

<sup>16</sup> GEMIN, D. A. B. **Museu Oscar Niemeyer: uma história em três relatos e suas ficções**. Tese (Doutorado em Artes Visuais). Departamento de Artes Visuais, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017;

<sup>17</sup> FILHO, V. **Estado, Política Econômica e Cultura Desenvolvimentista: o caso do Banco de Desenvolvimento do Paraná S.A.** Tese (Doutorado em História) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, 2005.



envolvidos nas ações do Estado, ajudando a compreender a atuação do BADEP como um todo e o contexto político e econômico das décadas de 1980 e 1990 no Paraná.

Diferente das pesquisas citadas, essa tese possui a intenção de construir um perfil deste acervo incentivada pelo acesso exclusivo para consulta local a documentos que não são referenciados em nenhuma das pesquisas já realizadas. Estes documentos são os contratos vinculados a entrada de cada obra no museu, o que possibilitou um estudo mais direcionado aos detalhes de incorporação de acervo, se tornando a principal fonte de documentação consultada.

Sendo assim, o levantamento de fontes para essa pesquisa ocorreu na reserva técnica do MON, onde estão as fichas de catalogação do MAP e do Banestado, além dos citados contratos de incorporação. O Centro de Documentação e Referência do museu também foi um local de acesso a fontes. Aberto ao público, reúne diversos documentos veiculados na mídia, além de abrigar o Setor de Pesquisas do MAP, com centenas de referências aos artistas do acervo e exposições realizadas, além de documentos do MAP como o regimento e registros fotográficos, todos disponíveis para consulta local. Um tipo de documentação que não foi possível consultar durante a pesquisa foram as atas do conselho consultivo, cujo interesse maior seriam as reuniões de decisão de aceite ou recusa de incorporação de obras, no capítulo 4 será citada novamente a importante ausência da fonte documental.

O Setor de Pesquisa do MAC-PR também foi incluído na busca de dados, especialmente pelos recortes de jornais a respeito da atuação do Banestado e da Secretaria de Cultura, além de possuir a cópia do contrato de comodato do BADEP, folders de exposição e catálogos. O critério de coleta do material foi a informação de incorporação aos acervos das mencionadas instituições. Este também foi o critério de consulta ao Arquivo Público do Paraná, que não possuía informações a respeito, à Coordenação do Patrimônio Cultural da Secretaria de Estado da Cultura, atualmente na Casa Gomm, que possuía informações do patrimônio arquitetônico dos museus pesquisados, fora do escopo da pesquisa.

Na Casa da Memória de Curitiba foi realizado um levantamento de fontes dos museus, que resultou em alguns documentos a respeito da atuação do Banestado enquanto instituição financeira e dos museus a respeito do impacto de público, as exposições realizadas e a arquitetura dos espaços ocupados. A maioria destes foram encontrados na Biblioteca Pública do Paraná, além de centenas de artigos de jornais



a respeito da atuação das instituições. O critério de seleção foi o mencionado acervo e a movimentação destas obras, como incorporação ou transferência.

Além destes locais físicos, o acervo do jornalista Aramis Millarch<sup>18</sup>, todo digitalizado foi consultado diversas vezes dada a vastidão de assuntos e eventos relacionados aos museus, especialmente o MAP e o Banestado que foram alvo das palavras do reconhecido jornalista. Os sites oficiais dos órgãos públicos, iniciativas e departamentos nacionais e estaduais, além das leis sancionadas no país foram consultadas durante o desenvolvimento da pesquisa, tendo como fonte aquelas pertinentes à movimentação de acervo e impactos museológicos.

Resumindo, as principais fontes utilizadas nesta pesquisa são as notícias veiculadas em jornais; os artigos de Lei e Decretos, os regulamentos, regimentos e cadernos de órgãos oficiais da museologia, especialmente no Paraná; e os dados de acervo analisados nos capítulos 3 e 4, que foram levantados durante o ano de 2017 através de autorização de acesso e estudo dirigido aos arquivos digitalizados da Reserva Técnica do MON.

Em relação a jornais e revistas, foram utilizados como fonte cerca de 80 artigos veiculados nas seguintes mídias: *Gazeta do Povo*, *O Estado do Paraná*, *Diário Popular*, *Correio de Notícias*, *Jornal do Estado*, *Tribuna do Paraná*, *Indústria e Comércio*, *Jornal Bem Paraná*, *Folha de São Paulo*, *Folha de Londrina*, *Jornal Centro Cívico*, *Agência de Notícias do Paraná*, *Revista Exame*, *Revista Veja* e *Revista Galeria*. Nesta abrangência de imprensa local tem-se um panorama a respeito de como a mídia noticia e constrói uma memória coletiva a respeito das instituições abordadas.

As leis Sarney e Rouanet são importantes nos contextos de atuação do MAP e do MON, mas também as políticas museológicas em âmbito federal como a criação do IBRAM – Instituto Brasileiro de Museus, a PNM – Política Nacional de Museus, e a PNEM – Política Nacional de Educação Museal, além de todas as sistematizações estaduais e federais derivadas de novas atenções aos museus brasileiros são fontes para a construção da pesquisa.

---

<sup>18</sup> De acordo com o site do projeto de digitalização e conservação do acervo de Aramis Millarch, ele foi um dos mais importantes jornalistas e críticos de música e cinema paranaenses, reconhecido nacionalmente pelo significativo trabalho que desenvolveu durante seus 32 anos de profissão. Recebeu o Prêmio Esso de Jornalismo e foi também um dos fundadores e o primeiro presidente da Associação dos Pesquisadores da Música Popular Brasileira. Estão digitalizados neste projeto mais de 50.000 artigos publicados entre 1957 e 1992 em 19 periódicos. Disponível em: <https://www.millarch.org/>. Acesso em: 22 jan. 2020.

Entre abordar memória coletiva, museu, construção de patrimônio e políticas públicas, alguns autores contornam uma questão teórica mais geral que envolve a pesquisa: qual o tipo de estratégia de museu é construída através das incorporações de acervo, que favorecem entendimentos de políticas públicas culturais e museológicas? Então, nos primeiros capítulos da tese, depara-se com autores de pontos de vista diversos que discutem o que é museu e memória e o impacto desses na constituição do mito da cidade modelo de Curitiba e nas narrativas atuais emitidas pelo MON.

Compreendendo o fazer histórico como prática social e questão política, Jacques Le Goff (2013) afirma que os documentos são também monumentos, pois como fontes históricas não apenas testemunham por si uma reconstrução do passado que não é neutro, mas fruto de uma manifestação de poder de uma sociedade. Dessa maneira, os documentos analisados da constituição do acervo e mesmo as notícias de jornais e os artigos de leis e decretos são encarados desta forma “não-inocente” (LE GOFF, 2013, p. 8-12).

Nesta tese, o museu, enquanto acervo, é compreendido como documento histórico, material da memória coletiva e por isso, fruto de tensões de poder e escolhas daquilo que resta do passado, mesmo que recente. Para Dominique Poulot (2013, p. 136-137), o museu público moderno é um elemento de produção da cidadania. Afirma ainda que, recentemente o estudo de museus está sendo direcionado para encará-los como espaços de instabilidade, de impasses e campo de negociações da sociedade, e não mais como verdade absoluta e depósito do passado homogêneo, também não somente como espaço de contemplação.

Trazemos também uma contribuição de Ulpiano Bezerra de Meneses (2013) a respeito do alcance social do museu com seu acervo e o público, pois o autor afirma que o museu é o espaço de ampliação das significações e funções da sociedade, lugar ativo de construção de memória.

É a função documental do museu (por via de um acervo, completado por bancos de dados) que garante não só a democratização da experiência e do conhecimento humanos e da fruição diferencial de bens, como, ainda, a possibilidade de fazer com que a mudança - atributo capital de toda realidade humana - deixe de ser um salto do escuro para o vazio e passe a ser inteligível. Enfim, seria bom lembrar que, ao se falar em acervo, é preciso acrescentar ao acervo cartorialmente definido, de posse institucional do museu, aquele acervo operacional (porque é sobre ele que o museu opera), constituído por todo aquele tipo de evidência- que pode estender-se a um território inteiro (MENESES, 2013, p. 82).

Emerson Dionísio de Oliveira (2010), em tese a respeito da invisibilidade dos acervos contemporâneos também faz uma relação semelhante entre museu, acervo e memória. Para o autor, deixada a ideia de guardar o patrimônio, os museus devem, com suas coleções, buscar elementos significativos da identidade em uma arena de negociação entre memórias coletivas e individuais, pois assim há um processo de seletividade que se assemelha ao que Le Goff (2013) propõe como forma de encarar o documento, como fruto de uma escolha, de uma expressão de poder.

Como contraponto, Maria Cecília França Lourenço (1999) apresenta um ponto de vista mais político para a maneira de relacionar museu, memória e acervo. Para a autora, os museus brasileiros não conseguem construir estratégias museais para agir com seus acervos de uma forma mais contemporânea, superando a guarda e depósito do passado porque faltam muitos investimentos em políticas públicas e profissionalização da museologia para que efetivamente os museus possam ser ativos neste sentido cidadão.

Mediante o exposto, a tese aborda também autores que buscaram compreender as políticas urbanas e culturais na maneira como elas contribuem para a imagem de cidade modelo que Curitiba construiu, fortemente vinculada ao objeto de pesquisa. Sendo assim, na questão teórica condutora, além dos conceitos de museu, memória e acervo, o debate sobre o mito da cidade modelo, a sistematização das políticas culturais no Paraná, privatizações e a relação com o urbanismo e turismo foram importantes para compreender o processo de formação do acervo de arte do MON, englobando nosso recorte temporal nas décadas de 1980, 1990 e 2000.

Com efeito, Fernanda Sanchez García<sup>19</sup> apresenta a problemática da homogeneização da imagem de cidade através das decisões de política cultural, que evidenciam a promoção de um modelo de cidade, turística e de elementos marcantes. O problema deste tipo de imagem é reforçar soluções já consagradas e que acabam transformando o museu em um lugar de memória consolidada onde parece não haver mais espaço para outros aspectos da cultura, além daqueles discursos já consagrados.

Dennison de Oliveira (2000) contribui com uma análise das políticas do Paraná e de Curitiba para a construção do mito da cidade modelo que está muito atrelado ao

---

<sup>19</sup> GARCÍA, F. **A cidade reinventada: o papel do turismo urbanístico em Curitiba**. Sem data. Disponível em: <http://observatoriogeograficoamericalatina.org.mx/>. Acesso em: 03 fev. 2020.

contexto de políticas neoliberais e consequentemente o MON, como foi o MAP e a privatização do Banestado e são elementos importantes deste contexto. Os autores Aloysio Biondi (2003) e Rosa Moura (2014) compartilham deste ponto de vista a respeito dos aspectos negativos desta política. No caso de Biondi em um contexto nacional, especialmente sobre as privatizações de bancos estatais de São Paulo e Rio de Janeiro. Rosa Moura, como também Thaís Figueiredo de Souza e Tânia Regina de Luca (2005) contribuíram para a construção teórica a respeito dos processos de urbanização e modernização aliados a políticas públicas hegemônicas e, no campo cultural também apressadas e promocionais.

O caminho metodológico adotado foi de analisar mídias impressas como fonte procurando identificar os conflitos de interesses e jogos de poder destas opiniões individuais veiculadas na imprensa que construíram memórias coletivas das instituições. O critério de seleção escolhido para os 80 artigos de jornais e revistas utilizados se referiu à formação do acervo.

A metodologia de análise quantitativa foi utilizada para dimensionar por meio de diferentes critérios as obras do acervo artístico dos museus analisados, o que gerou gráficos de análise com dados separados por ano e por período, respondendo assim diversas perguntas apresentadas em seguida. Porém, antes dos dados quantitativos a tese apresenta um capítulo sobre as políticas culturais, com uma reflexão teórica e a utilização de documentos oficiais, leis e decretos como fontes. Com auxílio de revisão bibliográfica de autores que refletiram sobre as políticas públicas nos âmbitos federal, estadual e municipal situa-se as formações dos museus pesquisados diante deste contexto, em uma análise comparativa. Assim, o leitor pode compreender a partir da mídia impressa e dos documentos oficiais de política pública como foram as incorporações das obras que são apresentadas em gráficos.

Em suma, a tese está dividida em quatro capítulos: no capítulo 1 apresenta-se, através da abordagem da memória coletiva e das memórias cruzadas, as relações entre o museu e os jornais (este outro espaço da memória de como os museus foram criados pela imprensa). Dessa forma, prioriza-se os discursos cruzados, os diversos pontos de vista costurando um tecido de memória coletiva comunicada com os acervos que dão origem ao MON. O capítulo está dividido em três subcapítulos referentes ao MAP, aos bancos (Banestado e BADEP), e às transformações com o novo local que viria a ser o NovoMuseu e posteriormente o Museu Oscar Niemeyer.

O capítulo 2 analisa como os museus foram criados, discutindo as estratégias museológicas e institucionais através do uso dos documentos oficiais como fontes. Em vista disso, subdividiu-se o capítulo em quatro partes: a primeira abordando os formatos de exposição e a forma como isso influencia as constituições de acervo historicamente; o segundo o surgimento das leis e políticas museológicas nacionais e o contexto cultural da década de 1980 à atualidade; o terceiro enfatizando as iniciativas educativas no campo museal; e o quarto trazendo todo este contexto ao Paraná para compreender as especificidades estaduais que influenciariam na incorporação de acervo e as transformações ocorridas no MON.

Já os capítulos 3 e 4 abordam em números os dados da incorporação das obras pelo MAP e Banestado (capítulo 3) e o MON (capítulo 4), vinculando estes dados a gráficos que são interpretados de acordo com critérios como a quantidade de obras por ano, a técnica, o conteúdo formal ou eixo semântico, entre outros. O objetivo destes capítulos é apresentar perfis de incorporação das obras, desenhados em gráficos para facilitar a percepção das semelhanças e diferenças nas constituições dos acervos.

Nas considerações finais retoma-se os principais questionamentos levantados na introdução e reflete-se sobre os desdobramentos possíveis desta pesquisa. Entende-se de antemão que serão promissoras novas pesquisas a respeito do acervo do MON, pois houve a inclusão de mais um eixo ao acervo após o recorte temporal da tese: o eixo internacional, que foi estabelecido em 2015 junto ao Programa de Patronos, muito próximo ao fim do recorte temporal, sendo necessário no futuro refletirmos novamente sobre as aquisições de obras para o acervo realizadas pelo Programa após 2016.

## 1 OS MUSEUS E SUAS MEMÓRIAS COMUNICADAS

A imprensa paranaense exerceu um papel fundamental na construção da memória coletiva da população local em relação aos museus da região. Assim, iniciar esta tese por ela nos parece fazer sentido, especialmente por compreendermos que a memória coletiva construída narrativamente é um instrumento e objeto de poder, e o museu faz parte deste jogo.

De acordo com Tânia Regina de Luca (2005), as transformações das principais capitais brasileiras durante o século XX e seus respectivos processos de urbanização podem ser investigados graças à expansão dos jornais e periódicos durante aquele período, além do recente entendimento desses como fonte histórica e registros da memória coletiva de sociedades e momentos específicos. Assim, “[...] as renovações no estudo da História política, por sua vez, não poderiam dispensar a imprensa, que cotidianamente registra cada lance dos embates na arena do poder” (LUCA, 2005, p. 128).

Os jornais paranaenses são, portanto, a principal fonte de consulta deste capítulo, pois nos permitem descobrir de que maneira os museus locais e suas exposições eram noticiados, além de perceber a importância e simbolismo que o MAP, Banestado, BADEP, NovoMuseu e MON tiveram na sociedade e identidade paranaenses durante seus períodos de existência. Afinal, conforme Le Goff,

A memória é um elemento essencial do que se costuma chamar de identidade, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje, na febre e na angústia. Mas a memória coletiva é não somente uma conquista, é também um instrumento e um objeto de poder. São as sociedades cuja memória social é, sobretudo, oral, ou que estão em vias de constituir uma memória coletiva escrita, aquelas que melhor permitem compreender esta luta pela dominação da recordação e da tradição, esta manifestação da memória (LE GOFF, 2013, p. 435).

Nas sociedades cuja memória coletiva está sendo construída pela escrita, portanto, o discurso ou narrativa que moldará tal memória é um espaço de luta pela disseminação de uma recordação ou tradição específicas. No caso de Curitiba e do Paraná, o principal veículo de comunicação coletiva do período (1986 em diante) era o jornal, e analisar os textos destes periódicos é a melhor forma de compreender como

se deu a constituição da memória coletiva em relação aos museus através destes instrumentos de poder e das narrativas que promoviam através dos discursos de seus agentes culturais. Estes agentes, autores que assinam a maioria dos excertos e textos jornalísticos aqui abordados, produziram narrativas que se estabelecem entre a recordação, a reportagem e a opinião, dessa maneira contribuindo para a construção de um imaginário local sobre os museus e sobre a identidade das coleções que abrigavam.

Segundo Le Goff (2013, p. 418) “a imprensa revoluciona, embora lentamente, a memória ocidental”. Através de comparações com as tradições orientais, especialmente a chinesa, este autor tece uma ligação teórica entre a história, a memória, e a atuação da imprensa através da memória escrita e coletiva. Conforme ele, no século XVIII tivemos alguns fenômenos primordiais para a influência das memórias coletiva e escrita sobre as memórias individual e oral: foram as enciclopédias, depois os monumentos de lembranças, as memórias coletivas pós-revoluções, e a era dos museus públicos e nacionais. Ora, há uma ligação muito forte entre a necessidade de preservar a memória e os jogos de poder institucionais, dos quais museus e veículos de comunicação impressos são parte. Esta ligação se mostrou muito importante para esta pesquisa, pois permite compreender a maneira pela qual os museus e seus acervos estavam sendo recebidos pelo imaginário local desde a sua criação.

Como a quantidade de publicações relacionadas aos museus paranaenses nas mídias locais é de porte incalculável, foi necessário filtrar as notícias que mais interessariam a esta pesquisa. Para esta tese foi então determinado que buscaríamos notícias e textos de opinião publicados em jornais locais paranaenses e que contemplassem o acervo artístico de alguma das seguintes instituições: MAP, Banestado, BADEP, NovoMuseu e MON. Desta forma, além dos nomes e siglas destas instituições, a palavra “acervo” foi o filtro chave, e a partir dele foram encontrados e analisados cerca de oitenta artigos de jornal, além de outros documentos oficiais e pesquisas importantes que já foram realizadas sobre o tema.<sup>20</sup>

---

<sup>20</sup> Como ocorre em qualquer coleta de dados, todavia, admitimos que é possível que a totalidade de artigos veiculados nos periódicos paranaenses sobre estas cinco instituições com o assunto “acervo” não tenham sido 100% contempladas, sobretudo em relação ao MON, visto que as atividades e ações educativas deste museu são muito numerosas, e muitas vezes envolvem visitas ao acervo, de forma que é comum que se mencione em notícias o acervo desta instituição apenas de modo informativo, com datas para visitação, por exemplo. Um fato que dificulta a filtragem dos textos jornalísticos de caráter memorialista e de opinião.



Estes textos de opinião e notícias serão analisados e discutidos neste capítulo introdutório na seguinte ordem: primeiro aqueles que tratam do MAP – que foi o mais noticiado dentre os museus cujas coleções contribuíram para o acervo do MON –, em seguida as coleções do Banestado e do BADEP, e por fim o Novomuseu – instituição que deu origem ao próprio MON ao ser renomeada.

### 1.1 O MUSEU DE ARTE DO PARANÁ DIVIDIU OPINIÕES NOS JORNAIS

Nas primeiras semanas de março de 1987, anunciava-se a inauguração do Museu de Arte do Paraná (MAP) nos principais veículos paranaenses de imprensa da época, especialmente em Curitiba. Era um cenário de empolgação para os agentes culturais mais entusiastas, de ceticismo para os mais neutros, e de indignação aos mais preocupados com os poucos recursos para a cultura no Estado.

A inauguração do MAP se dava no âmbito dos grandes projetos de urbanização e modernização da cidade de Curitiba, e da ampla campanha de difusão da imagem de Curitiba como uma cidade cultural e de alta qualidade de vida para o padrão brasileiro (Cf. García, n/d). Deste mesmo contexto faz parte o MON, bem como diversos outros projetos do Governo do Estado e da Prefeitura de Curitiba, os quais são desdobramentos de uma iniciativa da década de 70 através do plano diretor de 1966 e das diretrizes de planejamento desenvolvidas pelo Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano de Curitiba – IPPUC.

Conforme a pesquisadora Thais Figueiredo de Sousa, autor de *Curitiba e o mito da “cidade modelo”* (2012), a criação do próprio BADEP – Banco do Estado do Paraná tem relação com este projeto governamental de modernização da cidade de Curitiba, pois poderia fornecer financiamentos para empreendimentos industriais, de construção e engenharia. Além disso, “É certo que a cada nova inauguração, um novo discurso era propagado, tanto quanto aos prazos de obras (que, em geral, eram absurdamente rápidas) quanto a inovação dos projetos bem como a finalidade que lhes era dado” (SOUSA, 2012, p. 13).

Quanto ao papel dos museus neste contexto, a pesquisadora Fernanda Sánchez García, que explora as políticas urbanas e a promoção da cidade contemporânea analisando as imagens-síntese criadas a partir do projeto de modernização urbana e a problemática deste modelo quanto à omissão de outros aspectos da cidade, a autora ressalta que, no campo cultural, as decisões políticas

costumam perpassar a objetivação de maior repercussão positiva (Cf. García, n/d). Assim, no decorrer deste capítulo analisaremos de que forma houve intervenção de prática urbanística na inauguração do MAP, do NovoMuseu e do MON, em que serão retomadas as considerações de García, pois em todos os casos parece evidente que havia outros museus disponíveis para serem ampliados e assumirem maiores acervos, porém optou-se por obras apressadas de reestruturação de espaços físicos, transferência de acervos e inaugurações de novas instituições em fim de mandatos de governos estaduais.

De maneira geral, O MAP, como veremos, parece ter atuado em pelo menos três papéis políticos durante sua existência: 1. em sua inauguração, como agente de promoção cultural, passando a mensagem de que o Paraná “finalmente” se preocupava com a conservação e exposição das obras espalhadas em órgãos institucionais sem o devido cuidado; 2. Após sua inauguração e durante toda a década de 1990 uma atuação focada na resistência às críticas e na luta pela conquista de espaço e aceitação no cenário cultural local, num processo de contínua tentativa de reconstrução da imagem do museu, que antes visto como jogo/propaganda política, lutava para se tornar um espaço-referência para atividades culturais e da representação da história da arte produzida no Paraná, sendo sempre assombrado pela possibilidade de ser absorvido por outras instituições culturais do estado; 3. Nos anos 2000 foi objeto de uma nova fase do projeto de modernização urbana de Jaime Lerner<sup>21</sup>, porém neste caso o que parecia ser o início de sua modernização culminou em sua extinção, pois o MAP foi tachado como ‘antigo’ demais para a nova cidade-espetáculo, turística, de arquitetura fantástica, tendo sido “substituído” como museu do futuro pelo NovoMuseu (renomeado MON), cuja inauguração desenhava-se naquele momento.

#### 1.1.1 1986-1987: Notícias de um novo museu de Arte

David Carneiro<sup>22</sup>, em artigo na *Gazeta do Povo* intitulado “Os novos museus do Paraná”, de 21 de março de 1987, ressaltou com entusiasmo a iniciativa da então

---

<sup>21</sup> Jaime Lerner é político, arquiteto e urbanista brasileiro, filiado ao Democratas. Foi prefeito de Curitiba (1971-1974; 1979-1983; 1989-1993) e governador do Paraná (1995-2003).

<sup>22</sup> David Carneiro (1904-1990) foi engenheiro, historiador e colecionador arte. É autor de dezenas de livros sobre a história do Paraná. Lecionou na Universidade Federal do Paraná, foi membro do Conselho Estadual de Educação, e escrevia com frequência para a *Gazeta do Povo*.

secretária de cultura e esporte, Suzana Munhoz da Rocha Guimarães,<sup>23</sup> em fundar o Museu de Arte do Paraná “com o beneplácito do governador João Elísio Ferraz de Campos” (CARNEIRO, mar./1987, n/p). No mesmo artigo, todavia, demonstrou com certa preocupação a necessidade de se planejar a estruturação do museu a longo prazo:

O acervo pertence ao Paraná; sem nenhuma dúvida; mas a legalização dessa posse, bem como de tudo quanto possa passar a fazer parte do museu recém-fundado não será trabalho de pouco tempo e aos poucos o que agora se iniciou com tão boa vontade e tão bons auspícios será cristalizado e tornado efetivo (CARNEIRO, mar./1987, n/p).

Desta mesma preocupação compartilhavam outros jornalistas e intelectuais do meio artístico e cultural local, como Adélia Maria Lopes<sup>24</sup>, que pontuava a desnecessária inauguração de dois museus na mesma cidade e no mesmo ano, já que naquele momento também se planejava a inauguração do Museu Municipal de Arte de Curitiba<sup>25</sup>. No artigo de tom ríspido e irônico “Dois museus num ano só”, publicado em *O Estado do Paraná* em 01 de fevereiro de 1987, Adélia Lopes compara o museu inaugurado pelo Estado e o inaugurado pela Prefeitura, dando especial atenção aos orçamentos, reformas, e aquisições para os acervos.

O museu do Palácio São Francisco vai abrigar uma sala permanente e uma de exposições. O da Prefeitura também. O acervo será constituído de obras que os cofres públicos adquiriram no decorrer dos anos e que estão em gabinetes fechados. A Prefeitura pega as suas obras e o Estado pega as suas e as enfiar em seus respectivos museus. Qual o problema? (LOPES, 1987, n/p).

Após a publicação deste artigo, a então secretária de Cultura e Esporte Suzana Munhoz da Rocha Guimarães obteve direito de resposta, e publicou seu próprio texto em *O Estado do Paraná*. Pontuando alguns espaços culturais do Paraná, Guimarães abordou questões de orçamento e espaço físico, dedicando o restante do artigo à

<sup>23</sup> Filha do ex-governador Bento Munhoz da Rocha, a doutora em filosofia Suzana Guimarães assumiu a Secretaria de Cultura e Esportes em novembro de 1986 durante o curto governo de João Elísio Ferraz de Campos, que assumiu após José Richa deixar o cargo para concorrer ao Senado. Atualmente Guimarães é diretora de Projetos Educacionais do Centro de Educação João Paulo II, em Piraquara.

<sup>24</sup> Lopes é uma escritora, radialista e jornalista atuante no cenário paranaense desde a década de 1980.

<sup>25</sup> O MuMa foi inaugurado em 05 de maio de 1988 com o objetivo de preservar, conservar e divulgar o acervo de arte do município de Curitiba. O acervo possui mais de 3800 obras, com ênfase em artistas com atuação local, como Poty Lazzarotto, Jorge Sade, Dulce Osinski e Newton Goto. Ficou fechado para reformas de 2005 a 2012, sendo reinaugurado como parte do Complexo Cultural Portão, do qual também fazem parte o Cine Guarani e o Auditório Carlos Kraide.

questão do acervo. Entre diversos argumentos utilizados àquela ocasião, vale destacar a justificativa de reunião dos acervos estatais dispersos no Estado em um único espaço, que seria a principal finalidade do MAP. Esta unificação, aliás, era um ponto altamente destacado pela imprensa durante 1987.

Há muitos anos aqueles que se preocupam com a arte e patrimônio do Estado já apontavam a necessidade de recolher em museu o acervo do Estado disperso de tal modo que se torna impossível conhecê-lo em conjunto. Havia ainda a preocupação de que recebessem o devido cuidado e mais, que não se perdessem em incontroláveis andanças. Alguma coisa se tentou neste sentido na década de 50, e registra-se ainda algumas iniciativas posteriores isoladas ou tímidas. Lamentamos não ter dado certo. Mas lamentamos mais ainda se, desprezando todas as condições favoráveis do presente não revivêssemos a velha ideia, aperfeiçoando-a e adaptando-a às necessidades atuais (GUIMARÃES, fev/1987, n/p).

No mês seguinte à esta polêmica, em 10 de março de 1987, foi inaugurado no Palácio São Francisco o Museu de Arte do Paraná. Além das já mencionadas palavras de David Carneiro, pelo menos outros dez artigos noticiando a inauguração foram veiculados em periódicos naquele mês, com destaque para a reportagem “Num lugar só: Curitiba inaugura Museu de Arte do Paraná”, publicado em 18 de março de 1987 na revista de abrangência nacional *Veja*. Nela noticiava-se a inauguração do museu em tom de enaltecimento à possibilidade de se ver, reunidas em um só lugar, diversas obras do acervo do Estado, anteriormente dispersas e com visitação restrita. Além disso, a notícia ressaltou a transferência e prometido investimento no Centro de Conservação e Restauração, algo que, todavia, não viria a se concretizar<sup>26</sup>.

O jornal *Diário Popular*, por sua vez, em artigo de 12 de março de 1987 destacou as palavras do então governador João Elísio Ferraz de Campos<sup>27</sup> e da secretária da SECE, Suzana Munhoz da Rocha Guimarães, que reforçaram o empenho de diversos “artistas, arquitetos, pesquisadores e estudantes para que o Museu se tornasse uma realidade” (RESGATAR, 1987, n/p). Mas é necessário destacar que esta matéria deixava claro que esta era uma primeira etapa de

<sup>26</sup> O Centro de Conservação e Restauração do Estado, naquele momento realocado ao Palácio São Francisco, foi responsável pela recuperação de importantes obras do acervo de diversos museus do Estado. Como será visto posteriormente, entretanto, as melhorias e investimentos prometidos só se concretizaram sob a gestão do Museu Oscar Niemeyer, já nos anos 2000.

<sup>27</sup> João Elísio Ferraz de Campos assumiu o governo do Paraná em 09 maio de 1986 em virtude da renúncia de José Richa, e foi sucedido por Álvaro Dias em 15 março de 1987. A influência de sua atuação como governador na criação do MAP está claramente ilustrada na imprensa da época, mas será abordada com mais ênfase no capítulo seguinte.

inauguração do museu, expondo a pressa do governo que gerou uma inauguração em etapas. Esta avidez pela inauguração foi vista como negativa por outros jornalistas, como a já citada Adélia Lopes. Sem a acidez do texto de Lopes, porém, o *Diário Popular* apenas menciona esta questão, além de indicar que o MAP pretende adquirir mais obras “através de doações e aquisições com recursos obtidos junto à Unesco, MinC e Funarte”, além de possuir “obras representativas de artistas paranaenses da década de 60” (RESGATAR, 1987, n/p).

No mesmo 12 de março de 1987, a *Gazeta do Povo* veiculou uma reportagem intitulada “Museu de Arte continuará crescendo”, que tratava das próximas etapas de ampliação do MAP e seu acervo, que totalizava 120 obras na inauguração. O artigo enfatiza a transferência de obras de arte de outros órgãos governamentais, além da expectativa de mais doações e empréstimos de coleções particulares. O texto ainda descreve os planos de expansão física do museu, que almejava construir um auditório e uma cafeteria, conforme desejo da então secretária da cultura Suzana Guimarães. Estas obras seriam feitas com o apoio de iniciativas privadas através da Lei Sarney (7.505/86)<sup>28</sup>, e a *Gazeta do Povo* incluiu em sua reportagem um apelo em nome da Secretária, para que o projeto “(...) continue assim, pois há benefícios diversificados, indiretos, sem falar nos descontos de Imposto de Renda” (MUSEU, 1987, n/p).

No dia seguinte, 13 de março de 1987, foram veiculados mais artigos referentes ao MAP nos periódicos paranaenses. O *Correio de Notícias* também noticiou em “Nasce um Museu” as pretensões de expansão da instituição, mencionando os planos de reforma e inauguração de novos espaços para cursos, pesquisa, exposições didáticas e temporárias. O artigo também contava com uma entrevista com Maria José Justino<sup>29</sup>, então coordenadora geral do MAP, que afirma:

A prioridade do museu será dada à produção dos artistas que fizeram do Paraná o lugar para sua criação, levando em conta a riqueza presente entre nós, fundamentalmente devido aos grupos étnicos – italianos, alemães, russos, ucranianos e poloneses – somados à produção nativa, favorecendo

<sup>28</sup> Instituída pelo então presidente José Sarney através de decreto, a Lei 7.505/86 permitia abater do imposto de renda as doações (100%), patrocínios (80%) e investimentos (50%) na área de cultura. Antecessora da Lei Rouanet (8.313/1991), a Lei Sarney vigorou até 1990, sendo substituída pela herdeira no ano seguinte (Cf. SENADO, 2011, n/p).

<sup>29</sup> Nascida em Pernambuco e radicada no Paraná, a doutora em Artes e Estética Maria José Justino (1946-hoje) é figura emblemática da crítica e teoria da arte no Paraná, tendo uma vasta publicação científica. Desde a década de 1980 ocupou diversos cargos administrativos, de curadoria e direção em museus e setores culturais paranaenses, além de lecionar na Escola de Música e Belas Artes de Curitiba, atual Embap/Unespar, da qual é também diretora.

um processo cultural que toma forma na expressão do pensamento plástico (JUSTINO apud NASCE, 1987, n/p).

O artigo também aborda o acervo, listando os critérios de escolha das obras da coleção e os currículos dos membros do conselho responsável pela seleção. Conselho este que era composto por “[...] artistas e especialistas em artes plásticas” e que contemplava profissionais do “Museu de Arte Contemporânea, Museu Alfredo Andersen e da Coordenação de Ação Cultural da Sece” (NASCE, 1987, n/p).

Ainda nesta mesma edição do *Correio de Notícias*, Suzana Munhoz da Rocha Guimarães, representando o Governo do Estado, assinava o texto “MAP: um ato de criação”, que enfatizava a necessidade da criação do museu e enaltecia a importância que o Estado dava à cultura, o que se ilustraria pela inauguração de um museu de artes plásticas: “Abandonando o refúgio cômodo do discurso, o Estado vem dar forma concreta [...]. A sociedade é o juiz dos acertos e dos erros. É a ela que apresentamos este novo espaço e entregamos para seu uso e benefício o Museu de Arte do Paraná” (GUIMARÃES, mar/1987, n/p).

Ainda em 13 de março, Hermínio Back<sup>30</sup> publicava no *Jornal do Estado* o texto “Espaço dois: MAP a arte paranaense em conjunto”, listando os nomes dos profissionais que constituíram o conselho de formação do acervo do MAP, e traçando uma análise da fortuna crítica das obras selecionadas e da forma como foram expostas para a inauguração:

Da comissão participaram Valfrido Piloto (historiador e escritor), Eduardo da Rocha Virmond (crítico de arte), Domício Pedroso (artista plástico), Jair Mendes (artista plástico), Elizabeth Tilton (artista e diretora do Museu de Arte Contemporânea), Eliane Prolik (artista plástica e diretora do Museu Alfredo Andersen) e Maria José Justino (professora de estética e coordenadora do projeto do Museu de Arte Paranaense). [...] Encontram-se telas do Mestre Andersen, de seus discípulos Viaro, Poty e Bakun, de viajantes e precursores como Michaud e Elliot, e muitos outros. A disposição das telas no interior do museu não obedece à cronologia (ao menos não rigorosamente), em função da ausência de representantes importantes de nossa arte [...] optou-se pela disposição por linguagem que, a rigor, não foge muito ao tempo (BACK, 1987, n/p).

Além desta análise, o texto de Back também abordava uma polêmica local, como a resistência de outras instituições públicas em entregarem as obras de arte que

---

<sup>30</sup> Hermínio Back é jornalista, escritor e Procurador do Estado do Paraná. Atualmente é Chefe da Procuradoria Trabalhista.



estavam em suas instituições e que foram selecionadas para fazer parte do acervo do MAP:

A questão, porém, não é tão simples. Apesar da anuência da Secretária de Educação, Gilda Poli, os diretores do Colégio Estadual do Paraná e da Escola de Música e Belas Artes do Paraná (Embap) recusam-se a entregar as obras em seu poder, acenando como motivos a tradição, tempo de guarda e direitos das instituições. Esta disputa vem motivando manifestações e conquistando espaços na imprensa (BACK, 1987, n/p).

Em relação à resistência do Colégio Estadual do Paraná, a já mencionada matéria de 18 de março de 1987 “Num lugar só: Curitiba inaugura Museu de Arte do Paraná”, da revista *Veja*, também descreveu o abraço humano que professores e alunos do Colégio realizaram em volta da escola, em ato simbólico de proteção para que uma obra do salão nobre da instituição não fosse retirada: tratava-se de uma paisagem de Miguel Bakun, um dos pioneiros da arte moderna paranaense. A polêmica quanto à transferência de obras foi assunto ainda no jornal *O Estado do Paraná*, que também em 18 de março publicou “Palácio fica sem quadros”, texto que afirmava que a maioria das obras retiradas de órgãos governamentais estavam sendo devolvidas aos mesmos depois da abertura da exposição, reforçando com aspereza a pressa dos envolvidos em inaugurar um museu sem acervo (Cf. PALÁCIO, 1987). No dia seguinte, 19 de março, porém, o editorial de *O Estado do Paraná* minimizou a crítica, se retratando com palavras aveludadas no artigo “Quadros saíram do Palácio autorizados”, no qual divulgava que o MAP possuía a devida documentação de transferências das obras sob sua guarda (Cf. QUADROS, 1987).

Ao observarmos os artigos veiculados pela imprensa paranaense até o momento, parece fácil compreender que, quando de sua inauguração, o Museu de Arte do Paraná era motivo de preocupação e de polêmicas no meio artístico e intelectual local. A imprensa local noticiava os eventos dando voz aos profissionais envolvidos, como a coordenadora geral do MAP, Maria José Justino, ou a Secretária da Sece, Suzana Guimarães, mas também publicava textos e colunas de opinião que refletiam criticamente sobre a necessidade da criação do museu ou sobre o cenário político cultural daquele momento. Nem no dia de sua inauguração o museu se livrou da polêmica em relação ao acervo, como se pode ver em “Museu pode inaugurar sem ‘Terra Prometida’: a bronca dos quadros”, publicado pela *Tribuna do Paraná* em 10 de março de 1987.



Aramis Millarch, em especial, possuía uma coluna de publicação periódica em *O Estado do Paraná* na qual veiculava textos críticos em relação ao meio cultural e artístico paranaenses. Sua posição contrária à criação do MAP pode ser identificada em diversos artigos, bem como sua defesa pela permanência das obras nas instituições que anteriormente as abrigavam. Caso dos textos “CEP diz não à saída dos seus quadros para o MAP”, e “Também a Embap não quer perder suas bonitas telas”, ambos publicados em 06 de março (Cf. MILLARCH, mar./1987).

Por outro lado, o MAP também tinha importantes defensores, como Newton Carneiro<sup>31</sup>. Em homenagem a ele, que faleceu em abril de 1987, *A Gazeta do Povo* publicou postumamente, em 26 de abril de 1987, “O Novo Museu de Arte”, último texto crítico que o autor escreveu no âmbito cultural. O assunto era a importância do MAP para o cenário paranaense, e o texto incluía uma ilustrativa e detalhada descrição da segunda visita que o intelectual e colecionador de arte fizera ao museu, sem “a afluência de público no dia da sua abertura” (CARNEIRO, abr./1987, n/p). O texto fala com entusiasmo do novo museu, mas não deixa de mencionar a incompleta coleção, e o clima de expectativa em relação a ver o museu efetivamente finalizado, e não apenas com sua então aparência incompleta.

Toda a nossa amostragem artística lá está, ou estará quando o Museu estiver completamente estruturado. Não lhe faltarão apoios, pois essa casa ao mesmo tempo ensina a nossa gente e mostra aos visitantes de fora que a cultura paranaense não é fruto de improvisação (CARNEIRO, abr./1987, n/p).

O entusiasmo e apoio que Newton Carneiro demonstrava em seus textos, todavia, não era uma reação comum aos jornalistas da época. Pouco tempo depois mais uma polêmica envolvendo o museu passou a ser foco dos jornais: a suposta devolução de obras e esvaziamento do acervo. A própria *Gazeta do Povo* publicou em 25 de maio um artigo de Alcy Ramalho Filho<sup>32</sup> sobre a exigência de devolução de obras por alguns órgãos do Estado, como o Colégio Estadual (Cf. RAMALHO FILHO, 1987). O mesmo jornal publicou em 04 de maio o texto “Fim de papo?”, de autoria de

---

<sup>31</sup> Newton Carneiro foi advogado, industrial e escritor. Foi professor e diretor da Faculdade de Florestas da UFPR, membro do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, presidente da Associação de Cultura Franco-Brasileira de Curitiba, presidente do Instituto Brasileiro de Desenvolvimento Florestal. Foi ainda secretário de Educação e Cultura do Paraná no governo de Bento Munhoz da Rocha (1951-1955).

<sup>32</sup> Alcy Ramalho Filho foi responsável pela coluna diária cultural na *Gazeta do Povo* de 1980 a 2000. Foi membro do Centro de Letras do Paraná e auxiliou na fundação de eventos artísticos como o Concurso Gralha Azul de Literatura Brasileira e o Festival de Cinema Texaco (Cf. PERES, 2015).

Nery Baptista,<sup>33</sup> e que tratava da polêmica envolvendo a devolução das obras emprestadas ao MAP pelo novo governador Álvaro Dias, além da pressão que o governo do Estado sofria das demais instituições governamentais envolvidas para que o MAP devolvesse as obras sob sua guarda.

Agora, os novos responsáveis por esses mesmos órgãos estão requisitando a devolução dessas obras para que voltem a ocupar as paredes de seus lugares de origem, ou seja, da Escola de Música e Belas Artes do Paraná, da Secretaria da Educação, do Museu de Arte Contemporânea, do Tribunal de Contas, do Palácio Iguazu, do Tribunal de Justiça, etc. (BAPTISTA, mai./1987, n/p).

Meses antes do citado artigo, em 23 de fevereiro de 1987, a própria Nery havia publicado “Alinhavando museus”, texto com críticas pontuais a respeito da reforma apressada para a inauguração do museu, e da balança desequilibrada entre necessidade de um novo museu e vontade política (Cf. BAPTISTA, fev./1987). Além de Nery, compartilhavam deste ponto de vista de desequilíbrio entre necessidade e jogo político Adalice Araújo<sup>34</sup>, Aramis Millarch, José Humberto Boguszewski, então presidente da Associação Paranaense de Artistas Plásticos – APAP.

A opinião de Boguszewski, preocupado com a criação de mais um museu frente à precária situação dos museus já em funcionamento àquela época, como o MAC-PR e o Museu Alfredo Andersen, que careciam urgentemente de mais investimentos, foi divulgada pelo *Jornal do Estado*, em “Artistas criticam criação do MAP”, artigo de 01 de fevereiro de 1987. Já no artigo “Museu de Arte do Paraná, uma duplicação do MAC?”, veiculado pela *Gazeta do Povo* em 25 de janeiro de 1987, Adalice Araújo aponta que o orçamento para reformar e criar o MAP poderia ser utilizado para resolver as necessidades prioritárias destes outros espaços culturais do Estado que já estavam em funcionamento. Além disso, o texto de Araújo dá a entender que este novo museu seria aberto para suprir vontades políticas, e não artísticas (Cf. ARAÚJO, A., 1987).

---

<sup>33</sup> Nery Baptista é jornalista e avaliadora de obras de arte credenciada no Paraná. Trabalha para galerias, órgãos judiciais, bancos, empresas públicas e privadas. Foi também colunista da *Gazeta do Povo* e redatora de arte da Secretaria da Cultura do Paraná e do Palácio Iguazu.

<sup>34</sup> Adalice Araújo (1931-2012) é considerada uma das maiores críticas de arte do Brasil, e sua atuação e produção foram extensas. Foi professora, historiadora, escritora e artista plástica. Suas pesquisas lhe renderam premiações como o Prêmio Mário de Andrade da ABCA – Associação Brasileira dos Críticos de Arte, da qual foi membro. Foi professora da UFPR, dirigiu o MAC-PR (1987-1988), e criou e presidiu o Círculo de Artes Plásticas do Paraná na década de 1950. Publicou com frequência nos jornais do estado por mais de 20 anos.

Outro opositor do MAP, o jornalista Aramis Millarch, publicou ao menos quatro artigos questionando a necessidade de existência do museu. No primeiro, “Suzana, uma mulher em busca da comunicação”, publicado em *O Estado do Paraná* ainda em novembro de 1986, Millarch escreveu sobre as personalidades políticas e seus caprichos, citando nominalmente Suzana Guimarães e João Elísio Ferraz de Campos, os quais seriam autores de “[...] projetos fantasiosos, desnecessários e inúteis como a criação de mais um museu para o Estado – quando o próprio MAC-PR vive em permanente crise” (MILLARCH, nov./1986, n/p). Já no artigo “O museu que Suzana quer (para João inaugurar)”, publicado em 19 de dezembro de 1986, Millarch reforçava que não estava convencido pelos argumentos apresentados pelos envolvidos para justificar a criação de um novo museu, ainda que concordasse que o Palácio São Francisco deveria ser destinado a atividades culturais (Cf. MILLARCH, dez./ 1986).

Em 1987 as críticas de Millarch continuaram, e em 10 e 11 de janeiro *O Estado do Paraná* veiculava “A caça ao acervo para um museu improvisado” e “Um museu político a toque-de-caixa”, nos quais o autor denunciava ser o MAP o fruto de puro jogo político, e criticava tanto a transferência de obras de outras instituições governamentais para a inauguração do MAP, quanto a escolha dos artistas que comporiam o acervo do mesmo, uma vez que vários deles já tinham obras em outros museus do estado, como o MAC-PR. Neste texto, Millarch ainda aproveitou para criticar o que ele considerava uma precariedade: a pequena quantidade de obras de arte adquiridas pelo Estado ao longo do século XX. Refletindo que, de seu ponto de vista, não haveria uma real motivação para colecionadores particulares doarem suas obras ao MAP, e que o esforço político destinado à criação do novo museu poderia ter sido direcionada a um acordo com colecionadores como Newton Carneiro, para a exibição de sua coleção particular em um espaço público (Cf. MILLARCH, jan./1987).

Em resposta à esta avalanche de críticas, todavia, começaram a surgir notas e matérias de apoio à criação e existência do MAP. Além do já citado apoiador Newton Carneiro, Pietro Maria Bardi, à época diretor do Museu de Arte de São Paulo – MASP, também divulgou cartas elogiando o estabelecimento da nova instituição. Este apoio obviamente não passou despercebido, e foi noticiado por exemplo pelo *Diário Popular*, em “Bardi elogia criação do MAP”, de 15 de fevereiro de 1987. Também trazendo um ponto de vista positivo sobre a criação do museu, Marlene Almeida<sup>35</sup> teve

---

<sup>35</sup> Marlene Almeida foi jornalista, crítica e agenciadora cultural em Curitiba na década de 1980. Também trabalhou na equipe do jornal *O Estado do Paraná*. Segundo Aramis Millarch, “Marlene é a

publicada em *O Estado do Paraná* a matéria “O Museu de Arte Paranaense”, na qual defende a necessidade de se reunir as obras de arte divididas entre infindáveis instituições estatais em um só local, com infraestrutura adequada e preparado para receber ampla visitação (Cf. ALMEIDA, jan./1987).

É válido mencionar neste ponto que, como antecipamos ao início deste capítulo, para além dos elogios ao museu em si, falas como as de Almeida e Bardi se relacionam à imagem ou modelo de cidade que Curitiba vinha construindo desde a década de 1970: a de capital projetada, modelo de urbanismo e qualidade de vida em âmbito nacional. Uma imagem que certamente a inauguração de um novo museu como o MAP coroaria, já que sua extensa divulgação reforçaria o projeto de divulgação de Curitiba como uma cidade aculturada e turística. Daí, precisamente, as críticas de Millarch de que o MAP fazia parte de um jogo político.

O discurso promovido pelos representantes do estado e veiculado pela imprensa sobre a necessidade de se ter um museu para reunir os acervos estatais dispersos pareceram acabar povoando o imaginário local daquele período. Aliado a isso, se estabeleceu um discurso de enaltecimento à história da arte paranaense através do uso do edifício histórico destinado ao MAP. Estas afirmações discursivas dialogavam com o desejo das classes governantes e favoreceram a construção e transmissão da imagem de Curitiba como capital de alta qualidade de vida no cenário nacional.

Não é possível que afirmemos que os envolvidos na inauguração do MAP agissem unicamente para a promoção narrativa da cidade e do estado, porém, em uma análise comparativa, os processos e estratégias adotadas e divulgadas na imprensa durante a instauração do MAP são muito semelhantes ao *city marketing*<sup>36</sup> de Jaime Lerner e Rafael Greca<sup>37</sup>, e à inauguração do NovoMuseu e do MON.

De acordo com Dennison de Oliveira (2000, p. 75-100), o processo de planejamento urbanístico de Curitiba no qual se inserem as inaugurações de ambos MAP e MON começou na década de 60. O futuro plano diretor teve o impulso da

---

correspondente no Paraná da revista Galeria, uma das mais sofisticadas publicações em artes visuais” (MILLARCH, jan./ 1990).

<sup>36</sup> O conceito *citymarketing* é amplamente utilizado por estudiosos de planejamento urbano e refere-se “à orientação da política urbana à criação ou ao atendimento das necessidades do consumidor, seja este empresário, turista ou o próprio cidadão” (Cf. GARCÍA, 1999, p. 115).

<sup>37</sup> Rafael Greca é um político, engenheiro e urbanista brasileiro, filiado ao Democratas. Foi prefeito de Curitiba (1993-1997; 2017-2021) e Ministro do Esporte e Turismo (1999-2000) durante a presidência de Fernando Henrique Cardoso.

criação do curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Paraná, e o pedido de financiamento da prefeitura para a Codepar (Companhia de Desenvolvimento Econômico do Paraná). Apesar da inovação sessentista, nos anos seguintes o plano diretor e o próprio IPPUC “ficaram na geladeira” até que Jaime Lerner assumiu a prefeitura em 1971.

Claro que o plano todo não foi implantado em uma única gestão. Isso seria impossível mesmo numa cidade de dimensões modestas. Mas o importante é que todo ele foi iniciado num mesmo período administrativo, tornando problemática a reversão das opções feitas pelas gestões que se seguiram (OLIVEIRA, 2000, p. 101).

Portanto, na década de 70, na primeira gestão de Lerner e seu sucessor, Saul Raiz, o IPPUC saiu fortalecido. Ficou entendido que a relação entre quem planejava e quem executava seria diferente em Curitiba do restante do país: “Ao invés de os executores se arrogarem à postura de planejadores, os planejadores é que passaram, eles próprios, a assumir o papel de executores.” (OLIVEIRA, 2000, p. 102).

Diante deste contexto, inovações no transporte, na habitação, indústria, limpeza, segurança e lazer foram construindo um imaginário local alimentado pela imprensa do período que era parcial. Além de parques, praças e espaços para o esporte, a cultura poderia promover o modelo de cidade planejada, então os museus de Curitiba também foram tornados notícia.

Observa-se também o critério novidade como uma estratégia de atração e divulgação. Até o final da década de 1980, o estado havia inaugurado, só em Curitiba, o Museu Paranaense (1876), o Museu Alfredo Andersen (1959), o Museu da Imagem e do Som (1969), o Museu de Arte Contemporânea do Paraná (1971) e o Museu do Expedicionário (1980, atualmente uma parceria do Exército brasileiro e do Governo do Paraná). Em 1987, nenhum deles era mais novidade, e assim inaugura-se o MAP, da mesma forma que em 1988 a prefeitura inaugura nas mesmas condições de pressa o Museu Municipal de Arte. Para o *citymarketing* de Curitiba era interessante construir no ‘curitibano’ a mensagem de que ele necessitava daquilo, estabelecendo uma sensação de pertencimento, conquista, e uma quase obrigatoriedade de frequentar os locais recém inaugurados. Desta forma, o habitante seria também consumidor, uma prática que faz parte da estética do lazer adotada na cidade. Ou seja, pela propaganda e discurso objetivou-se construir no imaginário local a percepção de que o cidadão

curitibano precisa daquelas novas instituições e espaços para consumo e lazer ao mesmo tempo. Como diz García, afinal,

A estética do lazer pode também ser vista como ícone da pós-modernidade nos novos espaços culturais; a arquitetura adquire uma nova obrigação expressiva nos seus marcos urbanos, em que a centralidade da forma é mais importante que a efemeridade dos espaços criados (GARCÍA, 1999, p. 123).

Através dos artigos jornalísticos abordados neste tópico, portanto, foi possível compreender como o discurso e planejamento institucional (Sece e IPPUC) influenciaram a mídia, e por conseguinte o imaginário local, construindo uma memória coletiva com o auxílio da imprensa que atribuía ao MAP um caráter de necessidade urbana e social, mesmo com a presença de alguns jornalistas que reagiram criticamente à criação de mais um museu que consideravam desnecessário frente ao abandono das demais instituições culturais. Portanto, agora, olhando do presente para o passado com olhar crítico, é uma imagem de “arena do poder” (LUCA, 2005, p. 128) que podemos reconstruir a respeito da criação e atuação do MAP, uma instituição que, como diversos outros museus, não tinha apenas a intenção de reunir acervos, mas era um espaço político.

#### 1.1.2 1987-2001: A mídia pouco anuncia o MAP

Passado o fervor e polêmica de seu anúncio e inauguração, o MAP viu o volume de textos a ele dedicados nos jornais da cidade diminuir drasticamente. Durante seus anos de gestão – 1987 a 2001, todavia, o museu teve diferentes direções e desafios, e alguns destes processos foram relatados pela mídia impressa.

O primeiro diretor do MAP foi Ennio Marques Ferreira, importante crítico e colecionador de arte local<sup>38</sup>, e segundo Myriam Sbravati<sup>39</sup> a gestão de Marques Ferreira foi marcada por um aumento considerável do acervo do MAP, especialmente em função das muitas doações de colecionadores particulares. Isso ocorreu, ainda

<sup>38</sup> Em 2017 Ferreira recebeu o título de membro honorário da Academia Paranaense de Letras pela “sua inegável importância para a cultura do Paraná” (Cf. <http://academiaparanaensedeletras.com.br/ennio-marques-ferreira-1926/>. Acesso em: 25 jan. 2020).

<sup>39</sup> Myriam Sbravati é pesquisadora e atua na Secretaria de Cultura do Paraná desde 1985, tendo contribuído com museus locais desde então, em cargos técnicos, de diretoria, e como conselheira. Entre as instituições a que Sbravati esteve vinculada podemos citar o MAP, a Casa Andrade Muricy, o NovoMuseu-MON, o Museu Paranaense e o MAC-PR.



segundo Sbravati – em entrevista a Marina B. Carneiro –, graças à influência local do gestor entre os colecionadores locais: “Ele conhecia muitos dos colecionadores. Ele teve a galeria em 57, trabalhava com esse pessoal, vivia com esse pessoal todo, desde a década de 50” (SBRAVATI apud CARNEIRO, 2018, p. 95).

À época, esta ampliação do acervo do MAP foi noticiada por alguns jornais, como a *Gazeta do Povo*, que 07 em outubro de 1988 publicou o elogioso artigo “Acervo do Museu com novas obras”, relembrando as críticas quanto às lacunas históricas do acervo do MAP em relação à arte produzida no Paraná, e divulgando que elas estavam sendo preenchidas graças ao trabalho de Marques Ferreira, diretor do MAP, e do empenho do então secretário de cultura René Ariel Dotti<sup>40</sup>. Quem também destacou a aquisição de novas obras foi Edna Jankoski<sup>41</sup>, autora do artigo “Obras enriquecem acervo do Museu do Paraná”, veiculado em 13 de novembro de 1988 pelo *Jornal do Estado*. Nele Jankoski enfatiza que além das inúmeras doações, muitos artistas e colecionadores decidiram fazer um preço especial para a aquisição de obras por parte do museu, pois estavam dispostos a favorecer uma leitura mais consistente da história da arte paranaense (Cf. JANKOSKI, 1988).

O texto mais consistente sobre o MAP veiculado na imprensa da década de 1980, todavia, é de autoria do próprio diretor Ennio Marques Ferreira. Publicado em *O Estado do Paraná* em 12 de março de 1989, o texto “Dois anos de suave resistência”, de autoria de Ferreira, traça uma reflexão e análise dos dois primeiros anos de existência do Museu. Ferreira escreve sobre o retorno da crítica, a ocupação e reformas do prédio, a constituição do acervo, e a luta do museu pela continuidade de sua própria existência:

Para o Museu de Arte do Paraná, no entanto, estes dois primeiros anos de existência têm um significado especial e marcante, pois se refere a um período de gestão difícil e de uma contida luta pela sobrevivência diante das muitas e disfarçadas investidas desestabilizadoras, das condições adversas do edifício que o abriga e da própria formação inicial do seu acervo (FERREIRA, 1989, n/p).

Como se vê pela fala de Ferreira, a disputa política, o conflito de interesses e a divisão de opiniões sobre o MAP parecem ter continuado existindo, mesmo que

---

<sup>40</sup> Ator, jornalista e advogado, René Dotti trabalhou na redação do *Diário do Paraná* e ocupou diversos cargos públicos, como por exemplo a Secretaria da Cultura do Paraná, o Tribunal Regional Eleitoral do mesmo estado, o Conselho Nacional de Política Penitenciária, entre outros.

<sup>41</sup> Edna Jankoski foi importante personalidade de divulgação da cultura paranaense e foi reconhecida no Prêmio Cultura e Divulgação da Cidade de Curitiba de 2007.



“disfarçadas”, de forma não tão explícita quanto como ocorriam quando da inauguração do museu. Mas, apesar de citar esta dificuldade política, o diretor do MAP também aproveita o espaço no jornal para reiterar o aumento significativo de obras no acervo, citando aquisições importantes e assim propagandeando sua gestão e o crescimento do museu.

O acervo assim formado, vem sendo ampliado, desde sua criação, por meio de doações e novas aquisições, com o que procura preencher os hiatos cronológicos ainda existentes. [...] Pela primeira vez na história da administração pública do Paraná, um museu de arte consegue adquirir, com recursos orçamentários próprios, um lote de 9 importantes obras: duas outras peças de Jefferson Cesar, Franco Giglio (1937-1982), duas colagens em madeira de Antonio Arney e telas de Alberto Massuda, Helena Wong, Alcy Xavier e Ida Hannemann de Campos (FERREIRA, 1989, n/p).

Após estes relatos, o MAP passa a frequentar as páginas dos periódicos quase que exclusivamente quando de seu aniversário. Em 1990 os jornais locais publicaram notas comemorativas aos três anos de exercício da instituição, indicando que ela seguiu ampliando seu acervo. Em 13 e 14 de março, por exemplo a *Gazeta do Povo* e *O Jornal do Estado* publicaram respectivamente “Map está completando três anos” e “Map completa três anos de atividade reunindo 300 obras”, artigos que possuem textos bastante similares que apontam que o museu possui obras em regime de comodato, e que a instituição também oferece acesso à pesquisa e programas educativos para todas as idades (Cf. MAP, mar./ 1990).

De modo similar, no ano seguinte textos são publicados comemorando os quatro anos de exercício da instituição. Em “Museu de Arte do Paraná comemora quatro anos”, de 09 de março de 1991, o *Jornal do Estado* enfatizou o clima de vitória que saboreavam os administradores do museu, visto a quantidade de obstáculos existentes para sua continuidade. Além disso, o mesmo artigo discorre sobre a importância do museu para os artistas locais, e sobre a flexibilização dos critérios de seleção das obras para o acervo do museu:

O Map era, há tempo, o sonho dos artistas locais. Eles queriam um espaço que fosse reservado para a produção desenvolvida no Estado. Mas para a ampliação do acervo do museu foram usados critérios mais elásticos – aceitou-se a contribuição de aventureiros, viajantes ou radicados que registraram as paisagens e hábitos regionais de décadas passadas. O passeio pelo tempo atravessou a formação básica e busca da identidade artístico-cultural, até chegar aos ricos anos 60, de grande profusão nas artes plásticas (MUSEU, mar./1991, n/p).

Também em homenagem ao quarto aniversário do museu, a *Gazeta do Povo* publicou em 03 de fevereiro de 1991 um especial de férias a respeito das atividades desenvolvidas no MAP, muitas delas novidades para a população local. O texto, nominado “Um colorido especial às férias. Museu de Arte do Paraná: um casarão que abriga nossa história”, possuía tom entusiasta e elogioso, o que revela que a imagem e papel do museu vinham se modificando, e a instituição deixava de ser lembrada apenas como o museu toque-de-caixa (alcunha criada por Aramis Millarch) para ser o museu das atividades pedagógicas intensas e do acervo em crescimento. Isto demonstra que o MAP, apesar de todos os percalços, conseguia se registrar na história e memória coletiva local também pelos seus pontos positivos. Neste especial de férias, inclusive, cita-se que o grande “contingente de pessoas que não conhecem o MAP [...] não sabem o que estão perdendo!” (UM COLORIDO, 1991, n/p).

Já em seu aniversário de seis anos, o MAP foi notícia em “Para a breve história da museologia no Paraná, um Estado também jovem”, artigo publicado em destaque na *Gazeta do Povo* em 09 de março de 1993. Este texto foi especialmente importante para a construção da memória coletiva e do imaginário local sobre as coleções dos diversos museus na cidade de Curitiba. O artigo aborda todos os museus locais, e compara suas trajetórias e a relevância de seus espaços para o reconhecimento e valorização da cultura paranaense. Deles, o MAP era o mais jovem, e como indicava a *Gazeta*, “Entre esse jovem museu e o mais velho deles, o Museu Paranaense, há uma distância de 111 anos e um turbilhão de acontecimentos culturais” (VIAGEM, mar./1993, n/p). Em relação ao caçula dos museus curitibanos, o texto tem viés crítico, comparando a repetição de artistas nos acervos do MAP e do MAC-PR, chegando a dar sinais de que já em 1993 a opinião da imprensa se mostrava desejosa quanto à junção destes dois museus e seus acervos:

Hoje o estado pensa tanto em englobar todos os museus de arte quanto em direcionar seus trabalhos para uma meta só. O importante é que os museus devem funcionar da melhor maneira possível, cumprindo o seu papel educativo e cultural dentro da comunidade. E para isso, acham os dirigentes que poderiam começar enxugando seus acervos. Nem todos os artistas paranaenses estão bem representados nos museus. E isso é uma falha (VIAGEM, mar./1993, n/p).

Por outro lado, o texto também continha elogios, pois reconhecia a importância que o MAP teve em recuperar produções artísticas até então desconhecidas do público, como a fase erótica de Erbo Stenzel, doada pela família. Assim, apesar das

críticas, à esta altura a imprensa local reconhecia a contribuição do MAP para o nicho artístico da cidade. Além disso, apesar de ainda existir pressão para que o MAP e o MAC-PR fossem transformados em uma única instituição, havia também certa expectativa de que o MAP pudesse continuar crescendo por conta própria, como se pode ver pelo conteúdo de artigos como “Maior espaço para artistas do Paraná” e “MAP com nova direção”, veiculados respectivamente pela *Gazeta do Povo* em 27 de janeiro de 1993, e pela *Folha de Londrina* em 02 de fevereiro do mesmo ano. Neles a nova diretora do museu – a quarta profissional a assumir a função –, Lirdi Müller Jorge<sup>42</sup> relevava seus planos de dar continuidade ao enriquecimento do acervo.

Após esta mensagem esperançosa, todavia, a imprensa não trouxe mais boas notícias sobre o MAP. Meses depois, em 30 de junho de 1993, foi publicado também na *Gazeta do Povo* o artigo “Museus para o Público”, consternado com a brusca queda de público e visitação ao MAP, que deixara de abrir aos finais de semana e alterara seus horários de funcionamento. Apesar deste assunto estar à margem da questão central da pesquisa, que se refere a construção do acervo, cabe destacar a preocupação da imprensa com a queda de visitantes, que chegou a ser “estimada em 20%” (MUSEUS, jun./1993, n/p). O jornal criticava assim o museu pelas alterações nos horários de visitação e por manter as portas fechadas nos finais de semana, dias em que a visitação seria mais alta, e que permitiriam ao público conhecer seu valioso acervo.

Após isso, a imprensa local pareceu perder o interesse pelo museu, e pouco se noticiou sobre o MAP entre 1994 e 2000. Isso não significa, todavia, que não houve intenso trabalho no museu durante este período, como será analisado em capítulo dedicado à formação do perfil de acervo do museu nesta pesquisa. Com exposições temporárias e intensa atividade de pesquisa, o Núcleo de Pesquisa e Documentação do MAP construiu até 2002, ano de extinção do MAP, mais de 690 volumes, entre eles “produção de catálogos com biografia, currículo e críticas que acompanhavam as exposições” (CARNEIRO, 2018, p. 97).

### 1.1.3 2000-2001: Notícias de um novo espaço para o MAP

---

<sup>42</sup> Lirdi Müller Jorge é escultora, ceramista e arte-educadora, além de atuar no ambiente cultural de Curitiba desde a década de 1980. Foi também diretora do Atelier de Arte no Museu Alfredo Andersen (1983-1990), e coordenadora do curso de Artes Plásticas da Faculdade de Artes do Paraná – FAP.

Na virada para o século XXI o MAP voltou a povoar a imprensa com sua existência no limite de uma transformação que poderia significar uma grande expansão, mas também sua dissolução. Com a chegada do novo milênio, o MAP ainda se via lutando por seu espaço no âmbito cultural curitibano, sempre à sombra de instituições mais antigas, como o MAC-PR. Além disso, o novo milênio marcava a chegada de uma nova onda de projetos de modernização do setor cultural por parte do Estado, e indicava-se a possibilidade de formação de um novo museu. A grande questão era se este “museu do futuro” seria um MAP repaginado, uma fusão entre o MAP e outras instituições, ou ainda uma outra coisa. Neste ínterim, o MAP voltou aos jornais.

No último ano do século XX – 19 de setembro de 2000 – o jornal *Indústria e Comércio* publicava “Museus querem atrair jovens e crianças”, relatando o esforço dos museus públicos e da Secretaria de Estado da Cultura em exibir a riqueza de seus acervos para a população local, incentivando a visitação principalmente por parte de escolas, objetivando a contínua renovação do público cultural e a revalorização do museu, que deveria ser visto não como um depósito de materiais do passado, mas um elo de ligação entre passado e presente.

No ano seguinte, em 02 de outubro de 2001, o mesmo jornal enfatizava que o “Acervo do MAP é aula de História da Arte”, frase que dá título ao artigo em questão. Assim, novamente enaltece o caráter didático, atual e dinâmico que o acervo do MAP possui. Além disso, o jornal procura diferenciar os acervos do MAP e do MAC-PR, especificando que o primeiro reúne obras produzidas antes da década de 1960, enquanto o segundo abriga produções contemporâneas. No mesmo texto era exposta, porém, a dificuldade do museu em continuar ampliando seu acervo com qualidade, visto que os recursos de que dispunha eram insuficientes:

Para a diretora do MAP, Maria Cecília Araújo de Noronha, o acervo é importante principalmente pelo seu caráter didático e porque retrata, de forma sucinta, a produção pictórica dos grandes mestres paranaenses. [...] O Museu de Arte do Paraná vem adquirindo o seu acervo especialmente através de doações, já que não dispõe de recursos disponíveis e suficientes para comprar obras (ACERVO, out./2001, n/p).

Os sinais de arrefecimento do museu eram, portanto, notados pela imprensa, apesar dos periódicos seguirem elogiando os esforços dos envolvidos na administração do museu.

Em 2002 entra definitivamente em pauta na Secretaria de Cultura a possibilidade de fusão do MAP e do MAC-PR sob uma nova sede temporária, o que todavia acusava a possibilidade de futura extinção das duas instituições em prol do estabelecimento de um novo museu. No artigo “Uma pausa para restauro”, publicado na *Gazeta do Povo* em 10 de junho de 2002, a então diretoria do MAP anuncia com entusiasmo a unificação de acervos com o MAC-PR: “Estou muito feliz. Estava mais do que na hora dessa unificação acontecer. Nossos acervos estavam partidos e a gente querendo ser de Primeiro Mundo” (UMA PAUSA, 2002, n/p). Sabemos, porém, que o acervo do MAC-PR não foi transferido naquela ocasião, graças ao empenho político de seus dirigentes que lutaram contra a perda de autonomia do museu, criado em 1971.

Estes embates políticos levaram a grandes polêmicas envolvendo este projeto para um novo museu de arte no Paraná, durante as quais a então presidente do Conselho Regional de Museologia Clarete Maganhoto<sup>43</sup> apontou, por exemplo, o desconhecimento museológico dos profissionais envolvidos no planejamento estatal, além de orçamentos questionáveis (Cf. MAGANHOTO apud LOPES, 2002). Assim, no artigo “Futuro museu preocupa”, veiculado em 16 de agosto de 2002 em *O Estado do Paraná*, a autora Adélia Maria Lopes enfatizava que a situação do projeto museológico com arquitetura assinada por Oscar Niemeyer é motivo de preocupação entre profissionais da museologia.

O projeto arquitetônico é de Oscar Niemeyer, mas o conselho, com 42 profissionais registrados, desconhece a proposta de funcionabilidade do espaço e também nada sabe sobre a existência de uma equipe de museólogos a serviço da Secretaria de Assuntos Estratégicos, que coordena a obra de 15 milhões de reais no Centro Cívico. [...] ‘É preciso que um porta-voz da Cultura explique o projeto museológico, apresente os profissionais envolvidos e discorra sobre os cuidados de transferência de coleções’, observa Clarete Maganhoto, sem deixar de lamentar que o futuro museu signifique o sepultamento dos já existentes (LOPES, 2002, n/p).

Naquele momento a responsável pelo projeto era a Secretaria de Assuntos Estratégicos do Paraná, encarregada da função até 31 de dezembro de 2002, data que marcaria o final da gestão do então governador Jaime Lerner e por conseguinte

---

<sup>43</sup> Clarete Maganhoto é museóloga, foi diretora do Atelier de Arte do Museu Alfredo Andersen (1980-1983), diretora do MAP (1992), coordenadora do Sistema Estadual de Museus do Paraná (2003-2006), presidente do Conselho Federal de Museologia (1993), e do Conselho Regional de Museologia 5ª Região (1994 e 2002), do qual segue sendo membro.

a destinação do projeto à esta Secretaria. E àquela altura, como se vê, mesmo sem definir oficialmente a situação do MAC-PR e do MAP, o governo do Estado acelerava o andamento do projeto, tendo inclusive iniciado as obras de reforma e reestruturação do Edifício Humberto Castelo Branco, localizado no Centro Cívico e assinado por Oscar Niemeyer quando de sua construção, em 1967. Mais que isso, o arquiteto fora convidado para projetar um novo anexo ao edifício, o qual viria a ser conhecido como “o olho” quando de sua inauguração em 2003. Isto porque o governo do Estado pretendia que o novo museu se tornasse um centro de arte e arquitetura. Daí que, por fim, a instituição em formação acabasse nomeada como “NovoMuseu – Arte, Arquitetura, Cidade”.

Conforme ficou claro que o MAP e seu acervo seriam absorvidos pelo NovoMuseu, o qual era um projeto de porte bastante ambicioso, os jornais passaram a direcionar suas manchetes para o novo espaço cultural. Assim, com a proximidade da inauguração, o jornalista Marcelo Rezende<sup>44</sup> da *Folha de São Paulo* publicou a matéria “O anti-Guggenheim”, que trazia falas de Marcelo Ferraz, um dos arquitetos que colaboraram na execução do projeto, e de Alex Beltrão, então secretário de assuntos estratégicos do Paraná. O discurso de ambos deixava evidente que a atribuição do projeto do NovoMuseu a esta Secretaria se devia à manipulação deste como uma ferramenta de *citymarketing*, de promoção econômica e cultural da cidade de Curitiba.

O investimento foi de US\$ 14 milhões e é resultado do Programa de Valorização Cultural do Paraná e do Programa Paraná Urbano, executados em parceria com o Banco Interamericano de Desenvolvimento, o BID. [...] “A cidade é que decidirá o que será o NovoMuseu”, diz Marcelo Ferraz. “Há intervenções como essa, que são como uma ‘acupuntura urbana’, interferindo positivamente na cidade. E, ainda sobre cidades, esse será também um museu dedicado à arquitetura, algo feito pela primeira vez (REZENDE, 2002, n/p).

Pouco tempo depois de sua inauguração, porém, o NovoMuseu tornou-se foco de notícias devido às imediatas incertezas em relação a seu futuro. Além do espaço ter sido inaugurado sem definições claras em relação à sua administração e acervo, por conta de chuvas intensas em Curitiba e das obras de reforma feitas às pressas, a estrutura física do NovoMuseu apresentava goteiras. Era em meio à esta delicada

---

<sup>44</sup> Além de contribuir para a coluna Ilustrada, da Folha de São Paulo, Marcelo Rezende que é formado em jornalismo, é curador e crítico de arte. Foi diretor do Museu de Arte Moderna da Bahia (2013-2015) e responsável por reorganizar a Bienal de Salvador (2014).



situação que, conforme a reportagem “Governo ainda não sabe como administrar NovoMuseu”, veiculada pela *Folha de Londrina* em 11 de dezembro de 2002, a futura administração do museu era anunciada:

Depois de três semanas de incertezas, o governo do Estado anunciou como será a forma de gestão do NovoMuseu. Está sendo estruturada a Associação de Amigos do NovoMuseu que, nos moldes dos principais museus do País, vai ajudar a flexibilizar o orçamento do espaço (GOVERNO, 2002, n/p).

A pretendida associação administrativa, todavia, não chegou a ser criada em 2002, e o mandato de Jaime Lerner se encerrou. No ano seguinte, o novo governador Roberto Requião de imediato promoveu diversas mudanças no NovoMuseu, as quais serão abordadas com mais detalhes em capítulo posterior. Por hora basta dizermos que, como o NovoMuseu àquela altura não tinha um acervo, por fim decidiu-se que o MAP seria extinto, tendo seu acervo transferido para o NovoMuseu.

É importante mencionar também que, diferentemente do MAP, o MAC-PR não foi extinto, mesmo com o desejo do ex-governador Jaime Lerner de que isto acontecesse<sup>45</sup>. Isto pode ter ocorrido porque, como comenta Maria José Justino em entrevista a Marina Carneiro, o MAC-PR era mais antigo e tinha uma trajetória mais consolidada que o MAP (JUSTINO apud CARNEIRO, 2018, p. 158). O MAC-PR, fundado em 1970, vale lembrar, possuía um Setor de Pesquisa e Documentação muito antes do MAP ser criado, além de ser a casa do tradicional Salão Paranaense de Arte<sup>46</sup>, evento de prestígio considerável no cenário artístico nacional, o que lhe dava maior capital político.

Certamente se o acervo do MAC-PR – atualmente com cerca de 1500 obras – fosse incorporado à proposta do “museu do século XXI”, originalmente NovoMuseu e depois rebatizado como Museu Oscar Niemeyer, esta instituição teria nascido com

---

<sup>45</sup> Conforme a matéria “Por fora, bela viola...”, publicada em *O Estado do Paraná* em 11 de agosto de 2002: “Bem, quanto ao que se colocar dentro do museu é outra novela. A Secretaria de Cultura conseguiu realizar uma reunião com os diretores de museus, mas nada se sabe de suas resoluções. E ninguém está à vontade para falar sobre o assunto. Afinal, pela vontade do governador Jaime Lerner, eleito presidente da União Internacional dos Arquitetos, o Edifício Castelo Branco vai abrigar as coleções dos museus de Arte Contemporânea, que assim vai ser extinto, e do Museu de Arte do Paraná”.

O desejo do então governador Jaime Lerner de que o MAC-PR fosse também absorvido pelo NovoMuseu era tão amplamente conhecido que na matéria “Prédio abrigará Museu de Artes”, veiculada em 18 de junho de 2002, *O Estado do Paraná* chegara a anunciar como certa a transferência de ambos os acervos do MAC-PR e do MAP para o NovoMuseu (Cf. PRÉDIO, 2002).

<sup>46</sup> O Salão Paranaense de Arte foi fundado em 1944 e assumido pelo MAC-PR em 1970, quando de sua fundação. O museu é até hoje responsável pela realização do Salão, que continua existindo.



uma coleção mais abrangente em relação ao recorte temporal, com obras pós-1960 de artistas premiados em Salões e com linguagens mais contemporâneas, como instalações e vídeos. Isto, todavia, teria ocorrido ao custo de se extinguir mais um museu. Por outro lado, o governo do Estado também poderia ter deixado de criar o NovoMuseu, ampliando o MAC-PR. Certamente uma restauração e ampliação do espaço físico do MAC-PR teria custado muito menos do que aquilo que foi gasto no NovoMuseu, mas um prédio histórico como o do MAC-PR, mesmo restaurado, não teria o apelo do novo, da arquitetura fantástica do projeto espetaculoso, ambicioso e modernizante de Lerner. Assim, optou-se pela inauguração de um espaço novo.

É interessante mencionar também que, embora o MAC-PR não tenha sido extinto, a inauguração do NovoMuseu/MON teve um forte efeito em sua existência. Afinal atualmente (2018-2020) é possível observar uma das consequências deste projeto de homogeneização cultural da escola lernista: o sucateamento dos prédios históricos curitibanos, como o MAC-PR, que se encontra em situação precária e com seu acervo temporariamente (assim desejamos) guardado no MON.

Em 2002, todavia, foi o MAP que deixou de existir. Em função de seu acervo de 1.124 obras, foi o museu que foi extinto exclusivamente para que o NovoMuseu pudesse abrir. O acervo do MAP, entretanto, não foi o único acervo transferido para o NovoMuseu. Este absorveu também parte do acervo do Museu do Banco do Estado do Paraná S.A. (o Banestado, extinto em 2000), e do acervo artístico do Banco de Desenvolvimento do Paraná S.A. – BADEP. Assim, se procuramos analisar de que forma a imprensa contribuiu para a construção da memória coletiva paranaense sobre o MAP, cabe analisarmos também como se deu o mesmo processo em relação a estes outros dois acervos.

## 1.2 AS COLEÇÕES DE ARTE DOS BANCOS E A IMPRENSA

Apesar deste capítulo introdutório ser dedicado especialmente aos artigos veiculados nas mídias impressas, pudemos observar já no subcapítulo anterior que, por vezes, se faz necessário apoiar-se em pesquisas já constituídas acerca do tema. Assim, produções enriquecedoras para a escrita recente da história da museologia do Paraná, como as das pesquisadoras de Marina Braga Carneiro (2018), Daniele Cristina Viana (2014), e Adriana Vaz (2011), mostraram-se muito úteis à esta tese, especialmente por articularem entrevistas concedidas às autoras e recortes de jornais.

O livro de Adriana Vaz, em especial, também trata das relações sociológicas e da história da memória coletiva local para procurar justificar o fenômeno popular e centralizador do MON, compreendendo o papel dos acervos – bens simbólicos – e suas formas de articulação na sociedade pós-moderna (Cf. VAZ, 2011). Mais que isso, ao analisar o MON e seu público, Vaz (2011) traz importantes informações sobre os acervos do Banestado e do BADEP, apresentando números e datas importantes em relação à constituição destes acervos. A partir do trabalho de Vaz, por exemplo, podemos aferir que a quantidade de obras do BADEP que foram transferidas ao MON é muito menor que aquelas oriundas do Banestado ou do MAP. O que significa que o impacto de sua coleção para o objetivo desta tese – analisar as transformações do acervo do MON a partir de um perfil de seus acervos de origem – é pequeno. Mesmo assim, registrar e analisar informações sobre o acervo e o contexto do BADEP parece interessante, especialmente quando somamos tais informações à fortuna crítica do acervo do Banestado. Assim, optamos por realizar esta análise comparativa nos parágrafos a seguir.

Conforme Adriana Vaz,

As 88 obras do BADEP compõem a terceira parte do acervo do MON, representando 32 artistas. Os artistas Bia Wouk, Conceição Piló, Jader de Siqueira, Luiz Fernando Voges Barth, Maria José Boaventura, Rubens Esmanhoto, Tancredo de Araujo, e uma das obras de Fernando Calderari foram obras provenientes de prêmios aquisições vinculadas aos Salões Paranaenses. A obra do artista José Alberto Nemer resultou de prêmio aquisição da 4ª Mostra do Desenho Brasileiro; e uma das obras de Guido Viaro foi doada por Constantino Viaro, filho do artista – do restante das obras não se conhece a modalidade de aquisição. O BADEP era responsável pela publicação intitulada 'Panorama da Arte no Paraná', editada em quatro volumes de 1975 a 1977 sob a coordenação de Domício Pedroso, bem como por outras publicações sobre arte paranaense. As primeiras exposições realizadas no banco são de setembro de 1973 vinculadas ao Salão de Exposições do BADEP e as últimas datam de 1984 (VAZ, 2011, p. 110).

Apesar do número reduzido de obras, o acervo do BADEP possuía artistas de expressiva importância para a arte no Paraná, além de ter como colaborador o artista, pesquisador e colecionador Domício Pedroso<sup>47</sup>. Como o BADEP não possuía um museu, este acervo costumeiramente era emprestado temporariamente a outras instituições para ser exposto. Em 01 de dezembro de 1999, por exemplo, o BADEP

---

<sup>47</sup> Domício Pedroso (1930-2014) foi um importante pintor e gravador brasileiro. Além de coordenar a coleção do BADEP, teve inúmeras atuações como programador cultural em coleções paranaenses e pioneiro na construção da abstração no estado.

celebrava com a Secretaria de Estado da Cultura um contrato de comodato de 31 de suas obras, as entregando aos cuidados do MAC-PR:

[Comprometem-se a] utilizar tais obras para exposições em museus ou casas de cultura pertencentes ao Estado do Paraná, fato que, certamente, contribuirá, em muito, para o enriquecimento cultural do Estado, visto que todas as obras que compõem o acervo cedido em comodato são de autoria de artistas plásticos paranaenses (CONTRATO DE COMODATO, 1999, n/p).

O interesse de outras instituições estatais no acervo do BADEP não era, entretanto, uma novidade. Em ofício anterior, emitido meses antes – em maio – pela Coordenação do Sistema Estadual de Museus – COSEM, já se mencionava a possibilidade de apropriação definitiva deste acervo por algum museu do Estado, restando todavia a decisão de qual seria a destinação do acervo em questão (Cf. COSEM, 1999). Um “problema” solucionado quando da definição de criação do NovoMuseu.

Àquela altura, entretanto, O BADEP era um banco em liquidação, e não podia doar as suas obras em definitivo até que se completassem os processos jurídicos e financeiros em questão. Assim, enquanto se resolvia tal questão, o BADEP seguiu emprestando suas obras em comodato, como em 2003, quando designou sob este regime 88 obras ao acervo do NovoMuseu, inclusive aquelas 31 que estavam em poder do MAC-PR. Neste momento cabe a pergunta: por que as 88 obras não foram emprestadas ou destinadas definitivamente ao MAC-PR, que já guardava parte delas em seu acervo? A resposta, todavia, podemos apenas especular, uma vez que o acervo e atuação cultural do BADEP eram absolutamente ignorados pelos jornais desde a década de 1980, que mencionavam o banco apenas por sua atuação financeira ou exposições comemorativas, sem aprofundar a situação do acervo ou sua história diretamente, como se vê em “Governador abre mostra no Badep”, veiculado na *Gazeta do Povo* em 02 de abril de 1982.

Para compreendermos um pouco da história do BADEP, faz-se necessário portanto buscarmos outras referências, como a tese de doutorado do historiador Valter Fernandes da Cunha Filho (2005), que, entre outras coisas, demonstra como o BADEP foi um sucesso recente na promoção de financiamentos de atividades empresariais através da implementação de uma política regionalizada desta atividade.

Conforme Filho, a administração pública paranaense durante o Estado Provincial (1853-1889) foi muito ineficiente, uma vez que poucos presidentes

provinciais se interessavam efetivamente pelo desenvolvimento econômico, social, cultural ou urbano da então província, comumente vendo este cargo apenas como um trampolim para cargos superiores no governo imperial brasileiro. Um problema que não se resolveu nem com a chegada da Primeira República (1889-1930), durante a qual os presidentes de província seguiram encarando o cargo como um ponto de passagem da carreira, gerindo a província do Paraná sem comprometimento com o desenvolvimento em qualquer esfera (Cf. FILHO, 2005, p. 63-66). Conforme avançamos na história paranaense do século XX, todavia, notamos que o Paraná sofreu grandes transformações sociais, especialmente pelo fortalecimento de sua classe média:

É de se supor, ainda, que a classe média tivesse um envolvimento em tudo isto. O que podia ocorrer não apenas quando ela demandava novos serviços ao poder público, mas também quando se verifica que grande parte dos especialistas contratados pelo Estado era provenientes da classe média (FILHO, 2005, p. 83).

A este novo contexto de atuação da classe média nos órgãos de administração pública do Estado somam-se as novas diretrizes e metas de desenvolvimento regionais do Governo Federal traçadas na década de 1960, e assim o Paraná entra nesta década com grandes projetos de financiamento para o desenvolvimento industrial e econômico do estado. Sendo um dos efeitos práticos deste processo foi a transformação da CODEPAR em BADEP, em 1966. Conforme Filho, todavia, isto abria também a possibilidade de financiamento para outras áreas, como a cultural:

Desenvolver o Paraná significava industrializá-lo. A ênfase no setor secundário não requeria o abandono dos outros setores. Estes podiam ter empreendimentos financiados se fossem considerados (pelos técnicos do Banco) dinâmicos para a economia do Estado (FILHO, 2005, p. 227-228).

Desta forma, como investimento econômico e parte do processo de valorização da máquina estatal é que se constituiu o acervo do BADEP, que adquiriu obras principalmente através do sistema de premiações do Salão Paranaense. Durante as décadas de 1970 e 1980, como resultado do investimento em cultura, o BADEP também foi responsável por diversas publicações e exposições através da coordenação de Domicio Pedroso, que também foi gestor da Funarte. Assim, o BADEP teve uma contribuição sólida para a cultura do Estado durante este período, a qual entrou em retração juntamente com o próprio banco na década de 1990.

Conforme a Agência de Notícias do Paraná, o processo de liquidação ordinária do BADEP foi iniciada em 1994 e finalmente encerrada em 30 de julho de 2018, após Assembleia Geral na Fazenda, transferindo os ativos restantes para o Estado (Cf. AGÊNCIA, 2018, n/p). A guarda das obras do acervo, porém, foi previamente destinada para a Secretaria de Cultura do Paraná em 15 de fevereiro de 2000, com a inauguração de uma exposição com 36 obras do acervo do banco, conforme se noticiou na imprensa (Cf. LEITE, 2000, n/p).

O Banestado, outro banco cujo acervo foi transferido ao MON, foi inaugurado em 1928, e teve seu programa de valorização cultural (com consequente alinhamento com as ações e espaços físicos da Secretaria de Cultura do Paraná) construído posteriormente à do BADEP, já nos anos de 1988 e 1989, coincidindo com a criação do MAP. A coleção do Banestado era mais numerosa se comparada ao acervo do BADEP, e quando transferido ao Governo do Estado somava cerca de 800 obras de 75 artistas<sup>48</sup>. Esta coleção foi montada com a intenção de dar origem a um museu de arte, cujas obras seriam adquiridas através da quitação de dívidas e de premiações de Salões de Arte (Cf. PERIN, 2002).

O responsável pela criação do Museu Banestado foi o escritor e crítico de arte Francisco Souto Neto, à época Assessor de Diretor no banco. Em ofício de 04 de abril de 1988, enviado ao então Presidente do Banestado, Carlos Antônio de Almeida Ferreira<sup>49</sup>, Souto Neto apresentava a síntese do Projeto de Cultura do Banestado desenvolvido por ele (Cf. SOUTO NETO, abr./1988). No referido documento constam iniciativas e propostas de fomento que visavam promover a cultura do Paraná, como o Salão Banestado de Artistas Inéditos – SBAI, Galerias de Arte, o Instituto Saint-Hilaire de defesa dos sítios históricos, o Coral, o Projeto Barracão, e o Museu Banestado. Destas, ganhou maior projeção na imprensa o SBAI, fundado em 1983 e que em 1988 chegava à sua 6ª etapa. Já sobre o Museu Banestado, Souto Neto afirma:

---

<sup>48</sup> Este número corresponde ao mapeamento realizado por Ennio Marques Ferreira em 2002 para a exposição Acervo Banestado: Arte Paranaense Revisitada. Na época, Ennio ocupava o cargo de diretor da Casa Andrade Muricy (Cf. PERIN, 2002).

<sup>49</sup> Carlos Antônio de Almeida Ferreira (1943-2007) recebeu o título de Cidadão Honorário do Paraná em 1989, e de algumas cidades do estado. Em 1999, quando presidente do Banestado foi denunciado por gestão fraudulenta e condenado em 2003. Foi articulista, cronista e colunista de jornais de veiculação em Guarapuava. Além de presidir o Banestado, trabalhou no Banco do Brasil e presidiu também outras duas instituições financeiras: Banco Regional de Desenvolvimento do Extremo Sul e o BADEP. Foi membro do Centro de Letras do Paraná e da Academia de Letras e Artes de Pato Branco.

Por mim idealizado, foi inaugurado em março de 1987 e conta com precioso acervo. Representa antiga aspiração do funcionalismo da Casa, está projetado para ser um museu vivo, participativo, um ponto de encontro e a intelectualidade, e deverá ser dotado, no futuro, de anfiteatro para palestras e conferências, e biblioteca (já iniciada) (SOUTO NETO, abr./1988, n/p).

O Museu Banestado foi fundado no mesmo mês e ano que o MAP, março de 1987, mas a visibilidade na imprensa em relação às respectivas inaugurações foi claramente maior no caso do MAP, que empilhou polêmicas de orçamento financeiro estatal, deslocamento de obras de arte e interesses políticos, além do intenso envolvimento da comunidade artística. Ainda assim, o Museu Banestado não passou completamente despercebido da mídia. Em 1986, por exemplo, o futuro Museu Banestado e a nova iniciativa cultural do banco, mesmo que em notas curtas, foram mencionados seis vezes: pelo *Jornal do Estado* (em 19 de outubro), pelo *Indústria e Comércio* (21 de outubro), pela *Gazeta do Povo* e pelo *Correio de Notícias* (ambos em 22 de outubro), e pela *Folha de Londrina* (em 31 de outubro e 1 de novembro). Todas estas notas, porém, foram motivadas por uma campanha de doações promovida pelo próprio banco, e por isso possuem textos muito semelhantes.

Já em 1987 oito notas curtas mencionaram a inauguração do Museu Banestado, tendo sido publicadas na *Gazeta do Povo* (em 4 de março), *Indústria e Comércio* e *Curitiba Shopping* (ambas em 11 de março), no *Jornal do Estado* (12 de março), *Diário Popular* (13 de março), e *O Estado do Paraná* (em 14 e 18 de março). Como no ano anterior eram pequenas notas, e a mais longa delas, veiculada no *Curitiba Shopping*, reproduzia parte do texto de Souto Neto distribuído na inauguração do museu:

O acervo começará pequeno e singelo, mas caberá ao Conselho Administrativo (composto pelos eminentes Srs. David Carneiro, Ennio Marques Ferreira e Carlos Frederico Marés de Souza Filho), e à administradora do Museu, Srta. Rosane Fontoura, traçar diretrizes e planos no tocante à ampliação desse acervo, projetar exposições e mostras itinerantes, dimensionar as suas atividades e eventos culturais e trabalhar pela sua ampliação (SOUTO NETO, mar./1987, n/p).

Outra destas notas de 1987 que merece destaque é a de Nery Baptista, veiculada pela *Gazeta do Povo*, e que chama atenção pelo tom crítico. Sem o tom comemorativo das demais notas, a autora que era muito atenta ao mundo da arte expôs dados mais concretos sobre o conteúdo da exposição de abertura da instituição, revelando que faltara ao Banestado uma assessoria especializada:



O museu, além de peças de escritório antigas, tem também Andersen, De Bona, etc., em suas paredes. A equipe de formação do museu encontrou Lange de Morretes jogados em salas de aulas e até um Andersen embolorado e telas furadas. É o acervo mais relaxado do Paraná. Um dos problemas de distribuir as obras no museu foi a decoração das paredes com aquela pintura antiga, estampada, que briga com qualquer tela. Mas a decoração original será mantida (BAPTISTA, mar./1987, n/p).

Já em 1988, o próprio Souto Neto publicou um texto em sua coluna no jornal *Indústria e Comércio* noticiando a aquisição de uma nova pintura para a galeria de retratos do Museu, por ocasião da transição de cargo na presidência do banco. Aproveitando o tema, o autor anunciou a mudança de espaço físico para o museu e reforçou a sua importância (Cf. SOUTO NETO, nov./1988). Em seguida, a imprensa parece ter esquecido de vez o museu, e o banco pareceu abandonar completamente seus planos de investimento em cultura nos anos seguintes.

Quem voltou a falar do museu publicamente, vários anos depois, em 1995, foi novamente Souto Neto, que publicou os textos “O estraçalhado programa de cultura do Banestado” (17 de abril), e “Museu Banestado, pálido 8º aniversário” (1 de maio), ambos pelo *Indústria e Comércio*. No primeiro analisava a trajetória do Programa de Cultura do Banestado, expondo que o projeto não se realizara como ele esperava, e revelando que àquela altura o Museu Banestado era o único item do Programa que ainda estava funcionando, e de maneira precária. As galerias, o Coral e o SBAI haviam sido suspensos nos anos anteriores (Cf. SOUTO NETO, abr./1995). As iniciativas culturais do Banestado estavam, portanto, congeladas. No segundo texto, Souto Neto faz um relato sobre a forma pela qual constituiu o acervo do Museu e sobre os planos que haviam sido definidos para os anos seguintes à inauguração, mas que não foram cumpridos até a gestão de 1995:

Projetado para ser transformado num museu vivo, dinâmico, atuante e promotor de eventos culturais que revertissem não apenas em favor da grande comunidade banestadense, mas também da sociedade curitibana. Idealizou-se para aquela casa de cultura até mesmo um auditório para as múltiplas e óbvias atividades (SOUTO NETO, mai./1995).

Os artigos de Souto Neto marcaram a despedida melancólica do Museu Banestado dos jornais paranaenses, pois o programa de cultura do banco não foi retomado.



Posteriormente, com a privatização do Banestado, comprado pelo Banco Itaú em dezembro de 2000, o acervo artístico passou à posse do Itaú Cultural, setor responsável pelos acervos desta instituição. Reconhecendo a importância do acervo para a história da arte do Paraná, todavia, o Itaú decidiu ceder a coleção do Banestado ao Estado do Paraná quando este estava prestes a inaugurar o NovoMuseu. Na ocasião da doação, como o NovoMuseu ainda não estava pronto, parte das obras foram expostas na Casa Andrade Muricy, acompanhados de texto de Ennio Marques Ferreira que esclarecia o retorno das obras ao Paraná:

Com o desaparecimento da instituição [Banestado], seu patrimônio artístico, que conta com várias centenas de obras, foi naturalmente absorvido pelo grupo adquirente, sendo, porém, amigavelmente resgatado pelo Governo do Estado, que a ele dará conveniente destinação cultural (FERREIRA, 2002, n/p).

O perfil detalhado deste acervo, atualmente em posse do MON, se encontra no terceiro capítulo desta tese, mas no momento acreditamos ser interessante destacar que no que tange à privatização do Banestado, o leilão de imóveis e veículos do banco – como edifícios, caminhões e carros – atraiu muito mais a atenção dos jornais do que o acervo artístico. Assim, a venda destes outros bens foi noticiada com muito mais destaque e em maior número do que a perda do acervo artístico por parte do Estado. Até porque, quando o Banestado foi privatizado, o programa de cultura do banco já havia sido completamente abandonado, e as obras de arte do Museu Banestado estavam espalhadas pelas agências e gabinetes administrativos da instituição financeira. Não havia, portanto, exatamente um “acervo” a ser noticiado. Ademais, não fica claro sequer se em algum momento houve a constituição de um acervo organizado por parte do Museu Banestado, pois durante nossa pesquisa não encontramos nenhum documento que indicasse de que maneira o acervo era composto, e quais seus critérios organizacionais e de aquisição. Tampouco há documentos que indiquem o perfil das obras adquiridas ou as datas das aquisições. Fica claro, assim, que como indicara Nery Baptista (mar./1987) antecipadamente, o Museu Banestado foi fundado sem o amparo de profissionais das áreas de Arte, Cultura e Museologia, e seu acervo era mais um acúmulo de obras adquiridas via liquidação de dívidas e via patrocínios/premiações em Salões organizados por outras instituições.

Com a privatização do banco, todavia, houve uma mínima preocupação por parte dos envolvidos de que as obras não fossem listadas como meros bens do banco (que foram a leilão)<sup>50</sup>, e assim o desorganizado acervo foi transferido para o Instituto Itaú Cultural, em outubro de 2000. Durante a administração do acervo do Banestado por parte do Instituto Itaú Cultural as obras foram coletadas, catalogadas e organizadas de acordo com os critérios daquele Instituto, que possuía um corpo técnico e assessoria especializada. Após a completude do trabalho, o Itaú Cultural identificou um conjunto de 900 obras de importância significativa para a História da Arte do Paraná, e o banco decidiu pela doação deste acervo (agora organizado) ao governo do Estado do Paraná, em uma ação realizada em 12 de dezembro de 2001, conforme noticiado pela *Gazeta do Povo* (Cf. ACERVO, dez./2001). Como lembra Souto Neto (fev./2014), naquela ocasião de solenidade simbólica da entrega das obras ao Estado, Jaime Lerner proferira um discurso que determinava que as peças teriam como destino a Pinacoteca do Estado, nome pelo qual o político inicialmente se referia ao espaço em obras no Centro Cívico que viria a se tornar o NovoMuseu:

O acervo conta com pinturas, gravuras, esculturas, fotografias e tapeçaria. A maior parte das obras é assinada por artistas paranaenses. Entre os nomes presentes no acervo estão personalidades como Miguel Bakun, Theodoro de Bona, Helena Wong, Alfredo Andersen e Poty Lazzarotto; além de contemporâneos como Letícia Faria. As obras serão mantidas no Centro Administrativo do Bairro Santa Cândida, e posteriormente serão encaminhadas para um dos museus estaduais – provavelmente a Pinacoteca do Estado, em processo de instauração. Segundo informa o diretor executivo do Instituto Itaú Cultural, Ricardo Ribenboim, que está em Curitiba para o repasse, o órgão fez a organização e coleta das obras que estavam espalhadas pelas diversas agências do Banestado. O conjunto é significativo para contar a História da Arte do Paraná, assegura (LERNER apud Souto Neto, fev./2014).

### 1.3 UM NOVO LOCAL: AS COLEÇÕES EM PAUTA NA IMPRENSA

Uma vez definidos os acervos que inicialmente comporiam a coleção do “museu do novo milênio” paranaense, restava ao Governo do Estado definir o nome do novo local. Além de Pinacoteca do Estado, alcunha utilizada por Lerner no evento

---

<sup>50</sup> Em nota de jornal sem referência, encontrada nos arquivos do Setor Paranaense da Biblioteca Pública do Paraná, narra-se que a então vereadora Julieta Reis fez uma visita ao presidente do Banestado durante o processo de privatização porque estava preocupada com o futuro das obras de arte pertencentes ao banco. O texto afirma que o Banestado possuía um acervo de mais de 500 obras, e reproduz uma fala da vereadora: “Fico satisfeita em saber que é também uma preocupação da Presidência, que não pensa em relacionar as obras de arte na relação de bens, mas está procurando uma forma de preservá-las para o Acervo Histórico, Artístico e Cultural do Paraná”.

mentado acima, outros nomes foram sendo sugeridos pelos jornais durante o processo de instalação do futuro museu.

Como àquela altura o acervo do MAP se encontrava guardado na Casa Gomm<sup>51</sup> como medida temporária, chegou-se a especular que o edifício em reformas no Centro Cívico poderia se tornar uma nova sede para o Museu de Arte do Paraná, e por isso alguns jornalistas chamavam o espaço em obras pelo nome do MAP. Sabemos, todavia, que isto não ocorreria. Além desta possibilidade, a imprensa noticiava especialmente a atuação do arquiteto Oscar Niemeyer nas obras do Centro Cívico, pois aquela era a primeira vez que o renomado arquiteto aceitava um convite para realizar mudanças em um projeto já executado (mesmo que o projeto original fosse dele mesmo). Assim, eram veiculadas matérias como “MAP tem projeto de Niemeyer” (datada de 21 de agosto de 2002), no *Indústria e Comércio*; “Por fora, bela viola...” (11 de agosto), e “Paraná inaugura o mais moderno museu do país” (20 de novembro), em *O Estado do Paraná*. Textos que traziam informações a de que “[...] até novembro, Curitiba deve ganhar o cinematográfico Museu de Arte do Paraná” (POR FORA, 2002, n/p), e de que “O Museu de Arte do Paraná contará com uma sala principal de exposição e amplas fachadas de vidro” (MAP, ago./2002, n/p), numa referência ao anexo que estava sendo construído e que posteriormente seria apelidado pela população curitibana como “Olho

Ainda assim, matérias como a própria “Por fora, bela viola...” não deixavam de carregar um tom crítico às decisões tomadas pelo governo sem consultar a classe artística da cidade nem procurar o aconselhamento de museólogos experientes. Isto se ilustra, por exemplo, no espaço dado a Elizabeth Tilton<sup>52</sup>, então chefe do departamento de Escultura na Escola de Música e Belas Artes do Paraná, em meio à matéria sobre o novo museu. Segundo Tilton, “a transferência sem consultar ninguém é meio ditatorial; o governo decide ocupar aquele espaço e faz, sem ouvir a opinião

---

<sup>51</sup> A Casa Gomm, localizada no Batel, foi o local escolhido pela Secretaria de Cultura para abrigar o acervo do MAP enquanto aguardavam a reforma do novo museu no Centro Cívico. A Casa Gomm era originalmente a morada da família britânica homônima, tendo sido erigida em 1916 em estilo inglês. Símbolo da aristocracia da erva mate paranaense, o local conheceu o auge de sua existência nos inúmeros eventos sociais e diplomáticos que os Gomm lá ofereceram durante as décadas de 1940 e 1950. Em 2000, em função da especulação imobiliária no nobre bairro curitibano, parte do terreno original da casa foi vendido, e a mansão foi inteiramente desmontada, movida e restaurada para outro ponto do próprio terreno, que o Governo do Estado optou por manter. Hoje a Casa Gomm abriga a Coordenação do Patrimônio Cultural do Estado do Paraná e está aberta para visitas.

<sup>52</sup> Elizabeth Tilton é escultora e possui uma galeria em Curitiba. Foi professora da Embap (1990-2007), diretora do MAC-PR (1984-1987) e é membro do conselho consultivo deste museu, dentre outras diversas atuações no campo cultural paranaense.

das pessoas e sem considerar a especificidade de cada museu, sua história e suas origens. Isso é o pior de tudo” (TITTON apud POR FORA, 2002, n/p).

Conforme as obras avançavam, todavia, se tornava evidente que a monumentalidade do projeto arquitetônico de um super-museu chamava mais atenção do as questões dos acervos e da precariedade dos demais museus da cidade, que ficavam em segundo plano. O próprio *O Estado do Paraná*, que em agosto dava espaço à fala de Titton, em 21 de novembro publicava “NovoMuseu já conta com informações na internet”, no qual alardeava que “a obra é o maior e mais moderno museu do Brasil” (NOVOMUSEU, nov./2002, n/p), e detalhando o café, auditório, loja e áreas de exposições que comporiam o novo espaço cultural.

Esta comoção midiática, majoritariamente partidária, em torno da monumentalidade modernizante de que o NovoMuseu se tornava símbolo acabou permitindo ao Estado capitalizar certo apoio popular à até então controversa absorção do MAP. Como já mencionamos, era clara a intenção do ex-governador Jaime Lerner de ver o MAC-PR e o MAP absorvidos definitivamente pela nova instituição (POR FORA, 2002; PRÉDIO, 2002), e este desejo acabou encontrando alguns representantes da cultura paranaenses como apoiadores, por querer ver os acervos do estado alocados em uma reserva técnica mais moderna. O artigo do *Jornal do Estado* “Procura-se especialista”, de 2 de abril de 2001, Maria Cecília Araújo de Noronha<sup>53</sup>, então diretora do MAP, afirmava que desde a inauguração do MAP existiram pelo menos dois projetos de construção de uma reserva técnica, mas que àquela altura o projeto da Pinacoteca do Estado/NovoMuseu era o que melhor atenderia as necessidades do acervo do MAP: “Há um grande desejo das pessoas ligadas à questão museológica e museográfica de congregar o acervo do Estado num só lugar. Esse projeto é muito antigo, se trabalha com essa possibilidade há mais de 20 anos (NORONHA apud PROCURA-SE, 2001, n/p)”.

Apesar da aprovação das futuras instalações do NovoMuseu, todavia, a própria Noronha apontava que a questão de estrutura física e climatização eram importantes, mas o principal deveria ser a contratação de especialistas em conservação, que deveriam ser ao menos três (C. PROCURA-SE, 2001). No mesmo tom, o artigo

---

<sup>53</sup> Maria Cecília Araújo de Noronha foi diretora do MAP (1998), também dirigiu o MAC-PR entre 1988 e 1991. É professora da Embap-Unespar, ministrou diversas palestras e cursos livres, escritora e crítica de arte participou de diversos conselhos consultivos de instituições no Paraná.

“Pequeno mapa do tesouro”, veiculado pela jornalista Adriane Perin<sup>54</sup> na *Gazeta do Povo* de 29 de abril de 2001, já demonstrava a preocupação dos profissionais da cultura com as condições das reservas técnicas e acervos do Paraná, refletindo sobre a situação dos acervos do MAP, do Museu da Imagem e do Som – MIS, e do Museu Alfredo Andersen.

A falta das condições ideais traz receio a colecionadores que poderiam emprestar as obras ao estado – o que consequentemente prejudica uma visão mais global que os museus deveriam oferecer de seus artistas. O Museu de Arte do Paraná (MAP) sofre por isso. Três ações, segundo a diretora do Museu Maria Cecília Noronha, melhorariam a situação: ambientes protegidos da umidade, com segurança interna, e pessoas especializadas em preservação (PERIN, abr./2001, n/p).

Assim, conforme em 2002 a mídia paranaense se deslumbrou com o avanço das portentosas obras do NovoMuseu, passando a influenciar o imaginário de seus leitores em relação à nova instituição de maneira positiva, o Estado pôde resgatar os discursos de necessidade da construção de uma Reserva Técnica mais moderna e capitalizar este deslumbre em direção a seus projetos políticos de unificação dos acervos do Estado.

Neste período de transição e de mudanças importantes no campo da museologia no estado, a imprensa teve papel fundamental na construção de um imaginário local em relação ao NovoMuseu, que passou a ser retratado – e por consequência visto – como a salvação dos acervos de diversos museus tratados pelo Governo do Estado como ‘menores’. A moderna, bem estruturada e climatizada Reserva Técnica do NovoMuseu, desta forma, passou a ser vista pela população como o único espaço com condições adequadas – ou “ideais” – para a conservação obras, o que também tornaria o NovoMuseu o local óbvio para expô-las.

Com o tempo, este discurso foi ainda evoluindo, e o NovoMuseu passou a ser visto como um museu com maior potencial de crescimento, já que sua moderna estrutura atrairia mais colecionadores dispostos a ceder suas obras em comodato ou através de doação, em função da sensação de segurança que teriam ao saber que seus bens seriam alocados numa reserva técnica de ponta. Além disso, a máquina de propaganda estatal em relação ao Programa de Valorização Cultural do Paraná foi

---

<sup>54</sup> Adriane Perin escreveu para o Caderno G (cultural e gastronômico) da *Gazeta do Povo* entre os anos de 1999 a 2005. Também contribuiu para o *Jornal do Estado* e é muito envolvida com eventos culturais da cidade, como o Festival de Teatro de Curitiba.

tendo efeito, e os jornais e a população passaram a assimilar o discurso estatal de que um super-museu não servia apenas à manutenção e estocagem adequada das obras de arte do Estado, mas em função de sua monumentalidade também teria grande apelo turístico, trazendo ganhos econômicos para Curitiba. Exemplo disto é a matéria “O NovoMuseu”, veiculada em *O Estado do Paraná* de 22 de novembro de 2002, e que declarava: “Quem conhece o mundo sabe que as cidades dão relevante importância aos seus museus porque expressam a própria cultura, [...] são atrativos de turismo cultural” (O NOVOMUSEU, nov./2002, n/p). Desta forma, sendo tratado por adjetivos elogiosos e superlativos dados à arquitetura do NovoMuseu, Curitiba, sua mídia e população reforçavam a estética do lazer e imprimiam novos desdobramentos ao *citymarketing* curitibano iniciado na década de 1990.

A partir de 2003, já definitivamente nomeada Museu Oscar Niemeyer, a instituição passou a receber exposições internacionais, grandes bienais, e a registrar recordes de público que eram sempre alardeados na imprensa da cidade. Nesta nova fase o tom que passou a dominar as reportagens e artigos sobre o MON era celebrativo, e os temas eram quase que exclusivamente relacionados ao sucesso das exposições e à gestão administrativa de Maristela Requião<sup>55</sup> frente ao museu, e quase nada se falou sobre seu(s) acervo(s).

Deste período de “lua de mel” entre o MON e a mídia paranaense destacamos o artigo “Arte local pede abrigo”, veiculado na *Gazeta do Povo* em 8 de janeiro de 2011, e que trazia o ponto de vista de profissionais do meio cultural curitibano a respeito da gestão de Maristela Requião (2003 a 2010). Considerando os aspectos positivos e negativos da gestão da esposa do ex-governador Requião, o texto expunha que era unânime entre os profissionais da Cultura a aprovação da gestão no que concernia à aquisição de importantes obras para a história da arte de modo geral, mas também era unânime sua reprovação em relação ao baixo investimento em arte do Paraná, fosse através da aquisição de obras, fosse em exposições dedicadas à

---

<sup>55</sup> Maristela Requião, esposa do então governador Roberto Requião, foi diretora-presidente da OSCIP - Sociedade Amigos do MON e secretária especial do MON de 2003 a 2009, ano em que o Ministério da Justiça acusou a irregularidade da atuação concomitante nos dois cargos. Ainda assim, Maristela permaneceu como Secretária Especial do MON até 2011, graças a uma mudança no estatuto do museu, tratada nos capítulos 2 e 4. Alguns artigos de jornais envolvendo a polêmica foram publicados em 2009, mas de acordo com o jornalista Dante Mendonça, apoiador da gestora, a atuação e competência de Maristela eram bem distintas da visão depreciativa gerada pelo parentesco com o governador: “Desde os anos 60s/70s a diretora do MON circula com desenvoltura entre a classe artística. Seus primeiros passos foram dados na Galeria de Arte Cocaco [...] era na Cocaco que a jovem Maristela Quarenghi assessorava Eugênia Kuratz, a galerista” (MENDONÇA, 2008).



arte local (Cf. VECCHIO, jan./2011). Isto demonstra que o MON parece ter assumido um caráter mais internacionalista e universalista, e, portanto, não focado na arte produzida no Paraná, como o eram o MAP e o Museu do Banestado, o que pode levantar questões sobre a efetiva necessidade de extinção de um museu que possuía um objetivo distinto do que o MON parece ter.

Vale lembrar que a exposição *MAP: o Início do Acervo MON*, ocorrida entre 17 de junho e 7 de agosto de 2011, esteve sob curadoria de Ennio Marques Ferreira, ex-diretor do próprio MAP e principal responsável pela constituição do acervo daquela instituição. Naquela ocasião, conforme registrou a *Gazeta do Povo*, Ferreira declarava abertamente que: “essas obras pertenciam ao patrimônio do governo e estavam espalhadas em gabinetes e outros espaços administrativos, até serem recolhidas e levadas ao MAP, fundado exclusivamente para apresentar a arte feita no Paraná” (FERREIRA apud RAMARI, jun./2011, n/p). Isto demonstra o quanto o perfil do MAP era definido pelo foco na arte de origem paranaense, e que talvez se esperasse isto também do MON.

Por outro lado, os jornais paranaenses parecem ter gostado de ver um museu de caráter mais internacionalista. A própria *Gazeta do Povo*, por exemplo, publicou em 3 de novembro de 2012 a matéria “Uma janela pra o mundo”, de autoria de Isadora Rupp<sup>56</sup>. Nela o MON era muito elogiado por ter colocado “[...] o Paraná na rota das exposições internacionais” (RUPP, 2012, n/p). A riqueza deste artigo está na quantidade de opiniões de diferentes pessoas envolvidas na consolidação daquele espaço cultural como museu, casos de Maria Cecília Noronha e Maristela Requião:

O Paraná estava à margem de todo esse movimento artístico que incluía São Paulo, Rio de Janeiro e Brasília. Meu objetivo era o de incluir o estado na rota das grandes exposições internacionais. Foi um objetivo que consegui. (Maristela Requião, ex-diretora do Museu Oscar Niemeyer - MON).  
Tivemos de lutar contra mentalidades conservadoras que achavam um absurdo e totalmente inviável a construção’, diz Maria Cecília Noronha [...] Desde o início dos anos 1990, [Noronha] encabeçou uma verdadeira saga junto com um grupo de interessados e artistas para convencer os governantes da importância de um lugar que, além de abrigar exposições, fosse adequado para guardar o acervo de obras de arte do Estado (RUPP, 2012, n/p).

---

<sup>56</sup> Isadora Rupp é uma jornalista e editora que colaborou para grandes veículos de comunicação, como a *BBC Brasil*, *O Globo*, *El País Brasil*, *Folha de S. Paulo*, *Gazeta do Povo* e *Revista Época*. Assinou duas séries especiais sobre instituições culturais paranaenses: uma sobre os 10 anos do Museu Oscar Niemeyer e outra sobre a história do Teatro Guaíra.



Como é possível notar pela comparação das falas de Maristela Requião e de Maria Noronha, pessoas muito envolvidas em fases distintas do museu, os objetivos de ambas não parecem coincidir por completo. Por um lado (Requião), há o claro desejo pela internacionalização do museu, compartilhado por Rupp, do outro (Noronha) o sonho de um museu com infraestrutura adequada para atender o nicho de arte local – papel anteriormente ocupado pelo MAP.

Uma exposição em homenagem ao acervo inicial do museu ocorreu apenas 10 anos depois de sua inauguração, todavia, já demonstra que desde o início da administração do MON prevaleceu o ponto de vista de Maristela Requião, e que não seria atendido o desejo da parcela artística representada por Noronha. Assim, desde o princípio não havia no MON o objetivo real de se expor com frequência a história da arte do Paraná, nem o de preencher as lacunas desta história através da aquisição de mais obras de artistas locais. Pelo contrário, desde o princípio a gestão de Maristela Requião objetivava internacionalizar o museu, e por isso os esforços administrativos eram direcionados para a atração de exposições internacionais, e eram adquiridas preferencialmente obras de relevância nacional e internacional.

Atualmente, com mais de 15 anos de existência, o MON segue sendo lembrado e mencionado pela imprensa por sua arquitetura e potencial turístico, ou quando recebe exposições e bienais de grande repercussão nacional e internacional. Em 28 de março de 2018, porém, uma incorporação de acervo chamou a atenção da imprensa, sendo noticiada pela *Gazeta do Povo* na matéria intitulada “Muito além de um Niemeyer: MON faz 15 anos como referência nacional”:

Já a linha curatorial do museu recentemente passou a contemplar não só artistas do estado e do país, mas da América Latina, África e Ásia. Pouco depois desta nova resolução, o MON foi apresentado com a doação de cerca de 3 mil peças de arte asiática pelo diplomata Fausto Godoy, o que quase dobrou o número de obras que compõem o acervo [...] Uma das condições de Godoy na negociação foi que o museu mantivesse uma sala expositiva permanente dedicada a exposições de parte deste acervo (SARAIVA, mar./2018, n/p).<sup>57</sup>

---

<sup>57</sup> É interessante perceber como nos últimos anos, após a doação de Godoy, o museu está expondo o seu acervo constantemente, em salas e exposições fixas, todas muito didáticas, com curadoria direcionada para a formação de público e valorização do acervo da instituição. Nota-se que a demanda do doador teve efeito prático.

Segundo a atual gestão do MON, este processo de abertura a uma ainda maior internacionalização se deu porque a maioria dos outros museus do Brasil têm foco na produção eurocêntrica, e o MON desejava fugir um pouco disso (Cf. Saraiva, mar./2018, n/p). Vê-se, portanto, que mesmo após a saída de Maristela Requião o MON continuou em seu caminho de internacionalização.

Além desta portentosa aquisição internacional, em 2018 o MON passou a abrigar outro grande acervo, ainda que oficialmente apenas de maneira temporária: neste ano o MAC-PR teve todas as suas atividades e acervo transferidos para o MON, com o intuito de reformar e restaurar o complexo de prédios que conformam sua sede em frente à Praça Zacarias, centro de Curitiba. A estratégia do MON é elaborar diversas exposições deste “acervo temporário”, sendo a primeira delas *Tempos Sensíveis*, aberta em 25 de outubro de 2018.<sup>58</sup>

Apesar destas aquisições datarem de 2018, ano em que esta tese já estava em andamento e, portanto, fora do recorte temporal proposto, achamos interessante mencioná-la para reforçar a necessidade de uma pesquisa aprofundada para melhor compreender a construção e transformação do acervo e do perfil do Museu Oscar Niemeyer. Como veremos no decorrer desta tese, o museu deve ser o lugar de memória das manifestações artísticas de uma sociedade, que em seu acervo deve sentir pertencimento. Analisar a construção do acervo e o efeito prático de suas escolhas curatoriais no perfil e atuação MON, todavia, não será uma tarefa fácil, e talvez nem seja possível definir claramente o foco ou perfil deste museu, pois ele é uma instituição viva e dinâmica, ainda em transformação. Acreditamos, porém, que pesquisas como esta que aqui apresentamos tornam possível compreender melhor a atuação do museu mediante a construção de seu acervo, traçando um perfil de sua atuação e coleção até o ano de 2016, e ainda a identificar de que modo imprensa paranaense ajudou a estabelecer na população local uma memória ou imaginário em relação a este museu, através da veiculação de notícias, notas, e textos de opinião positiva e negativa.

---

<sup>58</sup> Segundo divulgação do MON: “Esta é a primeira exposição de obras do acervo do MAC-PR nas instalações do MON. O MAC-PR, todo o acervo, a parte administrativa e de pesquisa, foi transferido para o MON desde fevereiro deste ano para que fosse possível iniciar as obras de restauro e revitalização do complexo de prédios do MAC-PR”. Cf. MON. Museu de Arte Contemporânea do Paraná abre exposição no MON. Disponível em: [www.museuoscarniemeyer.org.br/noticias/2018/10/16/acervo-mac](http://www.museuoscarniemeyer.org.br/noticias/2018/10/16/acervo-mac). Acesso em: 28 fev. 2019.

Reforçamos que a proposta desta tese não é fazer um julgamento valorativo sobre os acervos de origem do MON, nem sobre sua escolha pela internacionalização, mas definir o perfil de seu acervo e aferir se seu perfil real está de acordo com o imaginário que a mídia e a população fazem dele. Afinal, a imprensa curitibana ajudou a construir uma imagem específica do MON: a de que ele é museu turístico, referência nacional e internacional, símbolo arquitetônico da cidade de Curitiba, e possuidor de um acervo muito internacionalizado e diverso, poucas vezes sendo lembrado como um espaço que reúne, valoriza e ajuda a construir a história da arte e dos artistas. Especialmente em Curitiba, como explica Rosa Moura (2014), esta construção discursiva e imagética teve total relação com o estabelecimento do mito de cidade-modelo durante a passagem do século XX para o XXI:

Na virada do século, sob pressão de um ininterrupto crescimento da população e de demandas reprimidas, e impingido pelas exigências de inserção da cidade na reestruturação e internacionalização da economia, o modelo passa a sofrer rupturas, não mais imperceptíveis ao senso comum. Para sustentá-lo, é aprimorado o uso dos mecanismos de construção da imagem e da engenharia do consenso na renovação do discurso. Produtos urbanísticos ou ações pontuais e de efeito, associando o *marketing* com a estruturação físico-territorial, são insuficientes para sustentar a produção simbólica da cidade (MOURA, 2014, n/p.)<sup>59</sup>

Entre estes mecanismos de construção da imagem citado, um deles parece ser a construção de uma imagem de liderança de apenas um indivíduo, o que dialoga com o que Fernanda Sánchez García (1999) é uma das essências da linguagem da cidade-espetáculo:

[...] o êxito das experiências de reestruturação urbana como produto de um conjunto de acertadas decisões técnicas, plenas de racionalidade, alimentadas por uma rara preocupação com o bem-estar público, decisões estas cuja origem sublinha, sobretudo, a forte liderança de apenas um indivíduo (GARCÍA, 1999, p. 125-126).

Dessa maneira, uma hipótese de análise da constituição dos acervos artísticos da cidade, bem como da projeção dos mesmos na imprensa e o uso a que foram destinados, é considerar que os acervos do MAP, BADEP, Banestado, NovoMuseu e MON são todos frutos das ações de personalidades específicas: Ennio Marques

---

<sup>59</sup> MOURA, R. **Curitiba: construção e desconstrução de um mito**. Disponível em: <http://www.mobilizacuritiba.org.br/files/2014/04/Curitiba-constru%C3%A7%C3%A3o-e-desconstru%C3%A7%C3%A3o-de-um-mito.pdf>. Acesso em: 15 fev. 2020.

Ferreira, Domício Pedroso, Francisco Souto Neto, Jaime Lerner e Maristela Requião. Assim, com intuito político, benevolente ou o que quer que seja, a imprensa construiu uma imagem de liderança que acabou ela mesma por justificar ou representar a existência destes locais. O MAP, por exemplo, até tinha um regimento museológico e um perfil de museu definido por escrito, e então oficializado, mas muito do que se noticiava em relação àquele museu dizia-se ser devido à atuação de Ennio Marques Ferreira. Um processo que se repetiu nas outras instituições analisadas. Todavia, esta hipótese construída pela relação entre atuações do museu, *citymarketing* e cidade-espetáculo não é suficiente para determinar em todos os detalhes como se constituiu o perfil do Museu Oscar Niemeyer, de forma que nos próximos capítulos analisaremos mais dados sobre as políticas museológicas do MON, além de nos determos sobre as obras do acervo em si, o que nos levará a levantar mais algumas hipóteses.

## 2 ESTRATÉGIAS INSTITUCIONAIS E POLÍTICAS CULTURAIS

Qual a função de um museu? Para muitos, o museu é uma espécie de ‘templo’: espaço de paradigmas visuais associados ao conceito grego *theáomai*, ou seja, à visão e contemplação. Segundo Ulpiano Toledo Bezerra de Meneses, porém, essa comum associação leva à crença de que o museu seria um *Theatrum Memoriae*, uma espécie de Teatro da Memória sistematizado como um exercício do poder, um potencial veículo de seleção da memória pela sensibilização, um espaço para assegurar a rememoração de uma coisa específica (Cf. MENESSES, 2013). O problema em utilizar esta concepção, para este autor, é que ela deturpa a real função do museu, que na verdade é um laboratório da História. Isto porque a curadoria de um museu se estabelece como uma atividade criativa, que através das aquisições para o acervo e das escolhas expositivas pode gerar democratização de conhecimento e de consciência histórica, utilizando seus artefatos materiais e imateriais para auxiliar na construção da cidadania. Vê-se, portanto, que há mais de uma maneira de se encarar um museu. Neste capítulo, todavia, assumiremos o ponto de vista de Meneses (2013).

O objetivo deste capítulo é apresentar os diversos mecanismos de funcionamento e regulação dos museus paranaenses, além de um breve histórico sobre a criação e função deles. Isto será feito não para afirmá-los como um espaço sacralizado de guarda da memória, de uma história estática e inquestionável, mas sim como um laboratório da história: um espaço físico e simbólico que é atingido por diversos outros mecanismos de regulação ou promoção, como leis de incentivo cultural, políticas de aquisição de acervo, associações normalizadoras e formas de governar – estaduais e/ou privadas. Além disso, não deixaremos de considerar que este espaço – o museu – não deixa de ser um exercício do poder, e possui um acervo que deve ser analisado e utilizado como cultura material para compreensão dos fenômenos da sociedade. O acervo, afinal, objeto de pesquisa desta tese, é um elemento central do museu. Questionado se há museu sem acervo, por exemplo, Meneses diz que:

A pergunta correta, pois, deveria ser: há, ainda, relevância e utilidade, entre nós, no papel que possam desempenhar museus com acervo? A resposta é francamente positiva. Estamos imersos num oceano de coisas materiais, indispensáveis para a nossa sobrevivência biológica, psíquica e social. A chamada ‘cultura material’ participa decisivamente na produção e reprodução social. No entanto, disso temos consciência superficial e descontínua. Os artefatos, por exemplo, são não apenas produtos, mas vetores de relações

sociais. Que percepção temos desses mecanismos? Não se trata, apenas, portanto, de identificar quadros materiais de vida, listando de objetos imóveis, passando por estruturas, espaços e configurações naturais, a 'obras de arte'. Trata-se, isto sim, de entender o fenômeno complexo da apropriação social de segmentos da natureza física – e, mais ainda, de apreender a dimensão da vida social (MENESES, 2013, p. 18).

Neste texto – publicado por Meneses originalmente na década de 1990 em Anais do Museu Paulista, do qual era diretor –, o museólogo afirma que as coleções devem levantar problemas históricos, fazendo o público confrontá-los na forma de exposições. Isto pode ser feito através de objetos materiais, cuja presença revela problemas sociais e culturais históricos, permitindo à exposição e ao público refletir. Mas, como o museu adquire estes objetos? Como ele estabelece um acervo? Esta pergunta também é pertinente a esta pesquisa, em especial a este capítulo, que pretende demonstrar como os museus se constituem.

Este capítulo será portanto composto por quatro subcapítulos: O primeiro, é um texto de âmbito generalista que, a partir dos principais modelos de exposição e de museu da história moderna ocidental, faz uma caminhada cronológica refletindo sobre como os perfis das obras adquiridas tem relação com o formato com que foram expostas, e sobre como estas formas são também os modos como a própria arte e a história eram compreendidas em seus tempos. O segundo subcapítulo aborda a história dos museus no Brasil e as criações das instituições associativas e normativas dos museus, relacionando estes processos com as leis de incentivo cultural e as políticas de promoção à cultura no país, com especial ênfase no período da década de 1980 à atualidade. Já o terceiro subcapítulo apresenta uma análise do papel que o museu exerce através de ações ou tarefas educativas, especialmente através do documento oficial mais recente que trata desta questão, o Caderno da PNEM – Política Nacional de Educação Museal, do Governo Federal Brasileiro. O quarto e derradeiro subcapítulo, por sua vez, focaliza o Paraná através da mesma abordagem que o segundo fizera com o Brasil, analisando as criações dos museus locais e as políticas culturais envolvidas, dando especial atenção à política paranaense de substituição do museu “mais provinciano e histórico” por um museu de construções arquitetônicas monumentais e que se torna um dos principais pontos turísticos da cidade por esta razão.

## 2.1 GUARDAR E EXPOR ACERVO

Abordar brevemente cada uma das mais usuais formas de exposição artística e histórica em museus será um modo de analisar as maneiras de aquisição e conservação de obras em cada tempo, atividades que refletem a organização social, política e econômica de sociedades ocidentais modernas.

Durante os séculos XVI e XVII, em nações como a França, a Prússia, e as cidades-estados italianas e germânicas, existiram os “gabinetes de curiosidades”, hoje considerados os precursores dos museus. Estes gabinetes eram locais em que se estocava e acumulava objetos e informações relacionadas às inúmeras descobertas provenientes das grandes navegações e explorações daquele período. Estes espaços comportavam uma miríade de elementos, que iam desde biológicos, como esqueletos de animais, plantas e minerais, até objetos artísticos e utilitários trazidos. Os gabinetes de curiosidades eram, assim, uma tentativa de guardar memória não só do mundo europeu, mas também de tudo aquilo que os outros – os não europeus – eram capazes de produzir. Neles se mesclava o que de melhor se produzia no velho mundo, especialmente as invenções e as obras de arte, com o que “de mais curioso” se achava no novo mundo através das navegações e do advento da arqueologia. É claro que, como qualquer “atividade cultural” daquele período, estas estavam vinculadas à aristocracia, e portanto os gabinetes de curiosidades se localizavam em castelos de duques, reis e príncipes, sendo considerados verdadeiros tesouros privados do que hoje conhecemos como Ciência Naturais e Arte (Cf. GONÇALVEZ; AMORIM, 2011).

Conforme as coleções destes nobres ia crescendo, passavam a receber classificações, em uma rudimentar metodologia organizacional que se baseava em dois eixos principais: *Naturalia* e *Mirabilia*:

Do primeiro, fazem parte exemplares dos reinos animal, vegetal e mineral. Já o segundo divide-se por sua vez em duas seções: os objetos produtos da ação humana (*Artificialia*) e as antiguidades e objetos exóticos que remetem a povos desconhecidos, normalmente vendidos aos colecionadores ou presenteados por viajantes e marinheiros (LUGLI *apud* POSSAS, 2013, p. 163).

As peças e objetos que compunham as coleções dos entusiastas dos gabinetes de curiosidades geralmente eram geralmente adquiridas através da compra ou doação. No caso de obras de arte, era comum àquela altura que os nobres



possuísssem artistas apadrinhados através da prática do mecenato<sup>60</sup>, o que ao mesmo tempo garantia os subsídios para que os artistas produzissem e o surgimento constante de novas peças para as coleções dos patrocinadores. Ou seja, os mecanismos de aquisição de acervo nos gabinetes de curiosidades eram bastante semelhantes aos mecanismos utilizados até hoje em museus, que, com devidas proporções, recorrem a programas de patronato e a colecionadores particulares para engrossar suas coleções.

Ao longo do século XVIII, todavia, os gabinetes de curiosidades sofreram uma alteração no sentido de status: seus proprietários passaram a serem visto não apenas como possuidores, mas como conhecedores. No século “das luzes” o conhecimento era considerado uma forma de poder e status, e a pesquisa passou a se tornar fundamental para o ato de guardar, pois passou-se a considerar que mais do que acumular curiosidades, aquelas coleções permitiam compreender elementos do mundo natural e social. Desta forma, os gabinetes de curiosidades passaram a ter suas coleções reorganizadas, dando origem a instituições como os museus de História Natural:

Antes meros espectadores da natureza, a infinitude do conhecimento transportava-os à posição de agentes intervenientes do processo, ou seja, condutores e possuidores do conhecimento antes inacessível porque divino, fora da esfera de atuação de seres que também faziam parte da criação. Neste contexto, os museus assumiram o papel de instituições de pesquisa, existindo por si sós ou vinculados a centros como universidades e escolas superiores e, em grande parte, subsidiados por governos ou detentores de poder e riqueza (POSSAS, 2013, p. 167).

É interessante perceber que a constatação de Possas em relação à essas instituições também é aplicável aos museus de arte, pois se o museus de História Natural estava geralmente vinculado às universidades e escolas superiores porque eram vistos como locais de exibição do labor científico e arquivamento de pesquisas, e não somente como espaço de guarda dos objetos em si, o mesmo ocorria no âmbito da Arte. Afinal, com o fim da relação mestre e aprendiz através das guildas, e com o apoio financeiro do mecenato, do final do século XVII em diante o lugar para aprender as consideradas belas-artes eram as escolas superiores ou universidades, que também se preocupavam não somente em ensinar técnicas do ofício de pintura,

---

<sup>60</sup> Dentre famosos mecenas daquele período podemos listar Lorenzo de Médici, Galeazzo Maria Sforza (que foi duque de Milão), o arquiduque Leopoldo Guilherme da Áustria, ou ainda o rei Francisco I de França, para citar apenas alguns exemplos.

escultura ou desenho, mas também com todo o conhecimento histórico da recém-nascida disciplina de História da Arte, cujos primeiros fundamentos foram estabelecidos pelo arqueólogo Johann Joachim Winckelmann no princípio do século XVIII. Desta forma, o século XVIII marca a passagem dos gabinetes de curiosidades para os museus, uma passagem determinada pela alteração perceptiva acerca da funcionalidade daqueles espaços, que deixaram de ser espaços de mera “curiosidade” e exibição de riqueza para se tornarem espaços da ciência e conhecimento. Assim, como diz Dominique Poulot:

A abertura de coleções – régias, nobiliárquicas ou burguesas –, obedecendo a determinados critérios, e não somente ao capricho do proprietário, inaugurou a época dos museus modernos. Seu público, além do microcosmo dos íntimos e dos beneficiários de algum privilégio, compreende os especialistas dos artefatos que estão reunidos nesse espaço – seus fabricantes ou seus intérpretes –, os alunos destes últimos, enfim, uma aristocracia de turistas. A fundação dos museus nacionais, iniciada em grande parte pela Revolução Francesa, converte, em seguida, o direito de entrar no museu em um direito do cidadão e, ao mesmo tempo, em uma necessidade para a identidade e para a reprodução da nova comunidade imaginária (POULOT, 2013, p. 59).

No texto citado, nota-se que Poulot chama de “aristocracia de turistas” o público seletivo que os *Salons*<sup>61</sup> e os museus recebiam em sua origem, quando ainda estavam estritamente vinculados ao específico e elitizado nicho de uma aristocracia “aculturada”. Segundo ele, isto só começou a mudar quando da Revolução Francesa, grande marco do Positivismo e do início do processo de construção de uma outra imaginária identidade nacional unitária, desta vez desvinculada da realeza. Processo do qual o museu – como muitas outras instituições tornadas “públicas” – se tornou ferramenta. Ulpiano Meneses (2013), apresentado no início deste capítulo, também discorre sobre a contribuição do museu moderno para a construção de uma narrativa de identidade coletiva, mas ressalta a importância desta instituição também por suas outras significações e funções, como a democratização do conhecimento:

Doutra parte, é a função documental do museu (por via de um acervo, completado por banco de dados) que garante não só a democratização da experiência e do conhecimento humanos e da fruição diferencial de bens, como, ainda, a possibilidade de fazer com que a mudança – atributo capital

---

<sup>61</sup> Os *Salons* são uma forma de expor que teve como origem o *Salon Carré* (Salão Quadrado) do Louvre, então sede da *Académie Royale de Peinture et Sculpture* (Academia Régia de Pintura e Escultura), que em 1725 inaugurou nesse Salão uma exposição com os artistas mais célebres daquele ano. O nome popularizou-se pela forma como era distribuída as obras, mas também pela prática de premiação dos artistas.

de toda realidade humana – deixe de ser um salto do escuro para o vazio e passe a ser inteligível (MENESES, 2013, p.19).

Para Meneses, portanto, há uma relação direta entre a prática de se constituir acervos e a democratização do conhecimento, que é o que possibilita mudanças sociais seguras e positivas. Como aponta Crimp (2005), todavia, conforme se passaram os séculos da modernidade e surgiram novas categorias e critérios em relação às escolhas dos museus para suas coleções, o que ocorreu é que foi-se construindo uma “história da arte reificada, que se baseia em uma série de mestres” (CRIMP, 2005, p. 147). Isto fez com que o nicho do qual a arte e os museus fazem parte se tornassem, novamente, um espaço excludente, de certa forma elitizado: o “templo” a que se refere Meneses (2013).

Para ilustrar este processo, Néstor García Canclini (2015) usa como exemplos o Museu do Louvre e o Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, instituições muito distantes geograficamente e que representam momentos muito distintos da história ocidental, além de concepções bastante diversas de arte e arquitetônicas para demonstrar as evidentes disparidades entre os dois museus, inclusive na concepção de arte. Tanta diferença, espera-se, resultaria em maneiras muito diferentes de se expor e organizar a Arte, certo? Errado. Como demonstra Canclini, por mais diferentes que sejam na casca, em essência a concepção museológica excludente se manteve:

Em suma, a ritualidade do museu histórico de uma forma, a do museu de arte moderna de outra, ao sacralizar o espaço e os objetos e ao impor uma ordem de compreensão, organizam também as diferenças entre os grupos sociais: os que entram e os que ficam de fora; os que são capazes de entender a cerimônia e os que não podem chegar a atuar significativamente (CANCLINI, 2015, p. 47).

Não à toa, a arquitetura e o espaço físico do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque foram o ponto de partida de Brian O'Doherty (2002) para criar o termo “cubo branco”, o qual se tornou padrão no universo artístico para se referir ao modo inaugurado pela arte moderna de expor nos museus e galerias. Se antes as paredes de Salões e de gabinetes de curiosidades eram tomadas por objetos e pinturas disputando espaço, “bastando” que o a obra possuísse alguma carga de curiosidade ou uma autoria famosa para povoar aquele espaço, agora, no cubo branco, entendia-se que a questão principal deveria ser a própria arte, e não o contexto. Assim, passou-

se a utilizar uma espécie de espaço “asséptico”, onde nada distrairia o expectador ou atrapalharia sua apreciação estética da obra eleita para estar naquele espaço.

A estética do ato de pendurar evolui de acordo com seus próprios usos, que se tornam convenções, que se tornam normas. Entramos na era em que as obras de arte concebem a parede como uma terra de ninguém na qual devem projetar seu conceito de imperativo territorial. E não estamos longe daquela guerra de fronteira que quase sempre loteia as exposições coletivas em museus. Sente-se um desconforto peculiar ao observar obras de arte tentando conquistar território, mas não um lugar no contexto da ubíqua galeria moderna. Toda essa movimentação pela parede transformou-a numa zona nem um pouco neutra (O'DOHERTY, 2002, p. 21).

Este perfil de museu “sem contato com o mundo exterior, asséptico” (O'DOHERTY, 2002, p. 21), não se restringiu à arte moderna e tornou-se o perfil arquitetônico padrão também dos museus de arte contemporânea do século XX, que todavia, a partir da virada para o século XXI, vem sofrendo uma nova transformação: tornando-se agora uma espécie de caixa preta, espaço similar ao dos cenários teatrais com iluminação direcionada<sup>62</sup>.

Canclini (2015) observa que, da mesma forma que a arte contemporânea seguiu transformando suas formas de exibição, ela também tem repensado a própria concepção de museu: hoje é impossível pensar nestas instituições apenas como depósitos de elementos do passado, pois eles estão conectados ao público e tornaram-se lugares de “[...] definir, classificar, conservar o patrimônio histórico, vincular as expressões simbólicas capazes de unificar as regiões e as classes de uma nação, organizar a continuidade entre o passado e o presente, entre o típico e o estrangeiro” (CANCLINI, 2015, p. 170). Assim, mais do que uma “janela para o passado”, os museus tornaram-se, principalmente, meios de comunicação em massa e de difusão cultural. Não há toa, uma característica que se evidencia quando analisamos os museus de arte contemporânea brasileiros é a relação destes com as políticas de incentivo público e privadas. Afinal os museus brasileiros estabelecem um diálogo muito forte com os Estados e empresas patrocinadoras que os sustentam, principalmente pela comunicação – especialmente digital – e o turismo. Algo que O'Doherty (2002, p. 136) chamaria de “[...] espécie de arte de museu, portanto, arte oficial, apropriada para a apreciação das massas”.

---

<sup>62</sup> Para maiores detalhes sobre a associação entre cenografia e exposição na contemporaneidade, ver: GONÇALVES, 2004.

A constituição dos acervos dos museus, como não poderia deixar de ser, faz parte deste processo mercadológico e propagandístico. Para Emerson Oliveira (2010), isto se ilustra na necessidade que o acervo acaba tendo de, ao mesmo tempo, justificar sua própria existência como coleção de “coisas do passado”, e paradoxalmente se comunicar com a produção, políticas e discussões atuais. Além disso, por serem as instituições oficiais da arte contemporânea, os museus também têm na constituição de seus acervos uma forte relação com o mercado de arte, pois a partir de suas coleções é que se estabelece aquilo que seria efetivamente “arte de museu” (O’Doherty, 2002). Assim,

Ao encararem sua tarefa como formuladores de uma coleção, os museus contemporâneos de arte tornam-se a arena de negociações entre memórias coletivas e individuais, dentro de um processo de seletividade em que a presença institucional passou a ser continuamente questionada – sobretudo pelos próprios artistas. Os museus de arte dos grandes centros culturais, independentemente da tipologia adotada, passaram a preocupar-se com a dinâmica de circulação da arte e não apenas com sua exposição e conservação, tanto no que se refere ao seu valor mercadológico, quanto ao simbólico (OLIVEIRA, 2010, p. 22-23).

Conforme Oliveira (2010), portanto, os museus de arte contemporânea possuem como meta serem representados e projetados pelos seus acervos. Isto significa dizer que, mesmo com o advento do cubo branco, o que ainda forma a identidade do museu é o seu acervo, embora não mais como um simples depósito do passado, mas também como um construtor de identidades. Uma produção identitária que começa em si mesma, estabelecendo uma identidade para o próprio museu de que faz parte, e por consequência auxiliando na formação de uma identidade social para grupos ou cidades, operando em última instância como meio de comunicação de massa. Os museus são, desta forma, formuladores de memórias, as quais podem ser seletivas e estabelecidas de modo consciente no sentido de se validar um perfil ou discurso que se almeja projetar.

É precisamente por isso que Maria Cecília França Lourenço (1999) já alertava que é necessário olhar atento quando se trata de analisar as implantações e criações de museus no Brasil, uma vez que boa parte destas instituições culturais foram criadas com intuíto político-discursivos, e sem as condições adequadas de real planejamento museológico-cultural:

Com os primeiros museus de arte, delineiam-se estratégias de controle e promoção dos valores caros às classes dominantes, referenciados pelo crivo francês, que invade diferentes esferas culturais brasileiras em detrimento da local. [...] Consolida-se um sistema auto-conservante, porque de um lado o ensino reproduz normas artísticas importadas, e por outro premia, estimula e adquire obras ajustadas a tal decoro (LOURENÇO, 1999, p.88-89).<sup>63</sup>

Resta perguntar, no entanto, quais leis e iniciativas fiscais e políticas foram estas que permitiram a criação dos museus brasileiros? Em quais modos de aquisição e conservação de acervos de obra de arte os museus nacionais se sustentaram? Há políticas museológicas suficientes para a construção de uma análise desses acervos?

## 2.2 AS INSTITUIÇÕES E AS LEIS PARA O SETOR DA MUSEOLOGIA

Diversas instituições surgiram no século XX no Brasil, sendo algumas das mais icônicas os Museus de Arte Moderna de São Paulo e Rio de Janeiro (ambos de 1948), e o Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro – que já funcionava desde o século XIX a partir de uma coleção de D. João VI, mas que só foi instituído como museu em 1937. Foi a partir da criação destes primeiros museus de arte no país que se normatizaram algumas iniciativas patrimoniais, pois embora cartas reais do século XVIII já demonstrassem preocupação com a preservação da memória, apenas no séculos XIX e XX se iniciam a organização de coleções e a criação efetiva de instituições preocupadas com a proteção de patrimônio históricos, da escrita e da memória. Assim, em 1838 são fundados o Arquivo Nacional e o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro – IHGB, primeiros “lugares de memória” oficiais do país (Cf. FERNANDES, 2010)<sup>64</sup>, e em 1937 surge o SPHAN (Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), lugar de início da institucionalização efetiva do patrimônio histórico e da construção de uma memória nacional varguista. Há, portanto, certa preocupação em sistematizar acervos e dados do passado no Brasil desde a segunda metade do

<sup>63</sup> Entre os exemplos listados por Lourenço (1999) estão o Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, e seu homônimo Museu de Arte Moderna de São Paulo.

<sup>64</sup> Conforme J. Fernandes (2010, n/p): “O IHGB, ‘lugar de memória’ por excelência, realizará concurso para a escrita da história nacional e incentivará em seus sócios a realização de viagens e estudos no sentido de arregimentar a documentação dispersa em arquivos europeus. É também deste período a criação e o efetivo funcionamento do Arquivo Nacional (1838), já previsto na primeira Constituição do Império, que tinha como tarefa básica a sistematização da documentação indispensável à construção do passado (art. 70 da Constituição de 1824)”.

século XIX. Nosso grande foco neste tópico, todavia, será a segunda metade do século XX em diante – especialmente a década de 1980 em diante.

Sabendo que desde a inauguração das duas primeiras instituições museais brasileiras passaram-se pouco mais de 180 anos, em que medida avançamos nas teorizações e legislações de patrimônio, preservação e conservação de acervo, educação museal e promoção da história brasileira? Em 2020, ano de defesa desta tese, finaliza-se o 1º Plano Nacional de Cultura – PNC, que teve duração de 10 anos e foi o propulsor de importantes políticas para a museologia nesta década, como a Política Nacional de Museus – PNM e a Política Nacional de Educação Museal – PNEM, as quais abordaremos adiante. Antes, porém, faz-se necessário que nos dediquemos brevemente a alguns esclarecimentos sobre os conceitos de monumento e patrimônio, pois o acervo é um conjunto de bens que integram um patrimônio.<sup>65</sup>

Com a criação dos primeiros museus de arte no país, normatizaram-se também algumas iniciativas patrimoniais. Em 1923 foi estabelecida pelo Governo Federal a Inspetoria dos Monumentos, termo que antecedeu o conceito contemporâneo de “Patrimônio”. Como Lourenço (1999) indica, naquele momento “monumento” era entendido como:

“[...] a materialização do que deva ser lembrado, cultuado e reverenciado, incluindo-se feitos, datas e fatos pátrios, sendo seus protagonistas identificados na categoria de vultos históricos. Tal grandiloquência nada tem em comum com as irreverências modernistas de 1922 no Teatro Municipal paulista, embora sejam contemporâneas (LOURENÇO, 1999, p. 78).

Mais tarde o conceito de monumento foi substituído pelo de patrimônio, que compreende também as questões de herança ou legado, riqueza acumulada, material ou não, com um sentido social mais forte, possuindo capacidade educacional. Assim, o órgão federal passa-se a chamar Inspetoria de Defesa do Patrimônio Histórico-Artístico Nacional, e depois, em 1937, Instituto do Patrimônio Histórico-Artístico Nacional – IPHAN. Apesar das diferentes nomenclaturas, o objetivo era o mesmo: a criação de um conselho deliberativo e consultivo para definir o valor artístico e a significação histórica daquilo que merecia a proteção. A formação dos membros deste

---

<sup>65</sup> Cf. ACERVO e Coleção. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo14329/acervo-e-colecao>>. Acesso em: 20 fev. 2020. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7



conselho, todavia, sempre foi discutível, pois não priorizava profissionais do meio artístico e histórico.<sup>66</sup>

O Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN (1937), é, portanto, a autarquia de fundamental importância para compreender a forma como o patrimônio material e imaterial do Brasil foi construído (ou é compreendido) e gerenciado. Por consequência, é também chave para a compreensão da formação dos museus, de seus estatutos e acervos, já que por muito tempo o IPHAN gerenciou estas instituições através de sua Seção dos Museus.

Um dos principais objetivos desta Seção dos Museus era estabelecer uma articulação com museus regionais pertencentes ao poder público, fornecendo-lhes documentação e subvenções federais. O anteprojeto desta entidade federal é de autoria de Mário de Andrade, e possuía facetas modernistas, estabelecendo:

“inventários e registros patrimoniais, formulando critérios, referências para a memória, previsão contra a evasão e clara reconciliação com as singularidades, num nacionalismo direcionado para causas práticas e não simplesmente discriminatório das diferenças, como os segmentos mais conservadores previam” (LOURENÇO, 1990, p. 82).

De 1937 a 1969, entretanto, o órgão seria dirigido por Rodrigo Melo Franco de Andrade, um nacionalista mais tradicionalista que operou mudanças significativas no projeto de Mário de Andrade. Assim, durante este período o IPHAN – através da Seção de Museus, direcionou o estabelecimento de uma política educativa de forte viés ideológico nos museus do país, que focava especialmente na construção de uma ponte entre população e os heróis nacionais escolhidos pelo regime varguista. O objetivo sendo, logicamente, o estabelecimento/fortalecimento de identidade de nação costurada aos anseios políticos de Vargas.

Após o auge deste período varguista, surgiram duas outras principais diretrizes para os museus nacionais: primeiro, o discurso de necessidade de criação de museus

---

<sup>66</sup> Maria Cecília Lourenço, por exemplo, afirma que mesmo cursos de museologia deste período eram superficiais, e que os museus representavam mais a vontade de um diretor do que um trabalho coletivo de todos os funcionários (Cf. LOURENÇO, 1990, p.80). Deste primeiro momento da institucionalização dos patrimônios artísticos e históricos brasileiro são também muito lembradas as seguintes marcas: as políticas restritivas de Vargas; artistas como Cândido Portinari, Lúcio Costa e Anita Malfatti; e os mecanismos de aquisição de acervo de alguns museus que privilegiava o passado barroco, refutando a arte acadêmica. Destacaram-se também neste período a legislação de 1933 para transformar Ouro Preto em Monumento Nacional, e o próprio projeto de lei destinado à criação do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico, cujos debates entre acadêmicos e modernistas expuseram uma dupla visão de acervo que predominava no final dos anos de 1930.

para suprir “lacunas históricas”, ou seja, períodos históricos não atendidos pelos museus já existentes. No âmbito desta política museológica podemos listar, por exemplo, desde o Museu Imperial de Petrópolis (1940), focado no reinado de D. Pedro II, até o Museu de Arte do Paraná (1987), que focaliza a produção histórica daquela província/estado. Já a segunda diretriz se relacionava ao discurso desenvolvimentista que era a marca dos governos de Juscelino Kubitschek e Gaspar Dutra, e que mesclava certos progressismos sociais com políticas que favoreciam e fortaleciam instituições regionais dos âmbitos industriais e econômicos. O efeito disso sendo, por exemplo, a criação de coleções de arte por parte de bancos,<sup>67</sup> caso do próprio Banestado.

Com o Golpe Militar da década de 1960, a relação do Estado com os museus se modifica, pois o Regime exigia que os museus criados a partir de 1964 atendessem a um discurso de integração nacional, forjando uma impressão de zelo, força, ordem, progresso e domínio sobre a nação via cultura. Curiosamente, porém, isto não parece ter sido exclusividade do Regime brasileiro, uma vez que, conforme Myriam Sepúlveda dos Santos (2004), na década de 1970 museus no mundo todo viriam a sofrer críticas quanto ao autoritarismo das elites e a supressão de outras identidades para enaltecer uma história oficial:

A partir da década de 1970, as novas práticas desenvolvidas nos museus priorizam o respeito à diversidade cultural, a integração dos museus às diversas realidades locais e a defesa do patrimônio cultural de minorias étnicas e povos carentes. Mais do que isso, os museus modificaram a relação cotidiana entre profissionais de museus, exposições e público. A tarefa educativa passou a ser compreendida a partir do diálogo com o público e de práticas interativas. Objetos, práticas e costumes passaram a estar subordinados a uma resposta mais ativa do público. As narrativas produzidas tornaram-se temas de debate que fazem parte da agenda política contemporânea (SANTOS, 2004, p. 58-59).

Uma das maneiras encontradas pelos museus para lidar com as críticas à construção de um ponto de vista histórico único, portanto, foi desviar o foco dos acervos para a comunicação, estabelecendo relações com meios de comunicação de massa e a indústria cultural. Isto, como sabemos, todavia, não resolveu necessariamente a questão, e atualmente, no século XXI, os museus ainda estão se

---

<sup>67</sup> Como aponta Lourenço (1999, p. 84): “Os favorecidos pela nova ordem [queda do Estado Novo], no pós-guerra, como industriais e banqueiros, associam-se a intelectuais e lideram a implantação dos museus, conquistando notoriedade”.

digladiando com esta questão de estabelecimento de uma narrativa histórica única, procurando tornarem-se espaços mais dinâmicos que criam narrativas múltiplas.

De maneira geral, vê-se, portanto, que no âmbito das políticas culturais é impossível desvincular a criação e manutenção dos museus brasileiros da esfera do Estado. Porém, seguindo uma tendência mundial, o Brasil vem criando desde a década de 1980 algumas estratégias em forma de lei que visam diminuir a intervenção do Estado na Cultura do país, enquanto ao mesmo tempo se estabelece uma coerência nacional quanto às práticas museais. Este é um projeto ambicioso, e como era de se esperar, tem enfrentado muitos problemas. De qualquer forma, entre as estratégias de diminuição da participação do Estado estão leis de captação de recursos civis, como a Lei Sarney (7505/86) e sua herdeira, a Lei Rouanet (8313/91), talvez as mais conhecidas deste período.

A Lei Sarney, como ficou conhecida a Lei n.7505/86, foi sancionada em 2 de julho de 1986 pelo então presidente José Sarney. Pioneira no país, a Lei permitia que contribuintes do Imposto de Renda (pessoa física ou jurídica) abatessem da renda bruta ou deduzissem como despesas operacionais os valores que disponibilizassem para a doação, patrocínio e investimento em projetos culturais de autoria de pessoa jurídica cadastrada no Ministério da Cultura. Diante do interesse desta tese em relação aos acervos de museus, destacamos o art. 2º daquela Lei, que considerava como uma das atividades culturais abrangidas por ela o ato de doar bens móveis ou imóveis, obras de arte ou de valor cultural a museus, bibliotecas, arquivos, e outras entidades de acesso público, de caráter cultural, cadastradas no Ministério da Cultura.<sup>68</sup> A Lei Sarney foi fundamental para a promoção da cultura nacional, visto que este tipo de atenção de ordem financeira à cultura foi inédito no país, mas a ela também foram direcionadas muitas críticas.

A particularidade mais criticada dessa lei foi a de que, ao não exigir aprovação técnica prévia de projetos culturais mas apenas o cadastramento como "entidade cultural", junto ao Ministério da Cultura, das pessoas e firmas interessadas em captar recursos das empresas, a lei teria favorecido muito abuso; como, entre outras razões, pelo fato de que qualquer nota fiscal emitida por uma entidade cadastrada poderia ser usada por seu destinatário para abatimento fiscal, independentemente de se referir ou não a despesa efetiva com projeto cultural. O número de cadastrados no Ministério da Cultura foi de 7.200, o que deve ter significado cerca de dez mil pessoas

---

<sup>68</sup> Cf. Consulta on-line. Disponível em: <https://presrepublica.jusbrasil.com.br/legislacao/109576/lei-sarney-lei-7505-86#art-2--inc-III>. Acesso em: 20 jul. 2019.

físicas ligadas à produção de cultura, em todo o país (DURAND; GOUVEIA e BERGMAN, 1997, p. 40).

Estes problemas não foram suficientes para derrubar a Lei Sarney, que continuou em vigor até 1990, quando foi revogada por Fernando Collor, que logo que assumiu a presidência encerrou todas as atividades culturais federais. No ano seguinte, porém, o então Ministro da Cultura Sérgio Paulo Rouanet elaborou uma nova lei de incentivo fiscal à Cultura, a Lei 8313/91, conhecida como Lei Rouanet. Clara herdeira da Lei Sarney, com a qual compartilhava objetivo, a Lei Rouanet institui o Programa Nacional de Apoio à Cultura – PRONAC, que dentre diversas atribuições era responsável pela concessão de incentivos a obras de circulação restrita ou privada, numa tentativa de correção da ambiguidade da primeira lei. Além disso, ampliou-se os números de atendimentos possíveis com a lei, mantendo por exemplo a difusão do patrimônio artístico através da possibilidade de formação de acervos. Esta lei de incentivo inclui também o Fundo Nacional de Cultura – FNC, que tem o objetivo de captar e destinar os recursos para projetos culturais compatíveis com as finalidades do Pronac.<sup>69</sup>

Como ocorreu com sua antecessora, entretanto, a Lei Rouanet não escapou às críticas, e diversas questões problemáticas em relação à sua execução já foram apontadas. Vinicius Mizumoto Mega (2015), por exemplo, indica que durante sua execução, esta lei sofreu distorções, como a concentração geográfica e a ausência da contrapartida social:

As distorções na Lei Rouanet, em relação aos seus objetivos presentes na legislação de incentivo à cultura, vão da concentração de verba em grandes produções da Broadway, do acesso restrito da população com baixo poder aquisitivo pelo alto custo dos ingressos, da maioria dos espetáculos acontecerem na região Sudeste, em detrimento do Norte, Nordeste e Centro-Oeste (MEGA, 2015, p. 54).

Apesar dos problemas – principalmente de execução e aplicabilidade –, a Lei Rouanet foi muito importante para que museus como o próprio Museu Oscar Niemeyer, pudesse adquirir obras para a ampliação de seu acervo. Este, porém, não é o único mecanismo do qual o MON faz uso para a obtenção de seus recursos.

---

<sup>69</sup> Cf. BRASIL. Lei nº 8313, de 23 de dezembro de 1991. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/L8313cons.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L8313cons.htm). Acesso em: 15 jul. 2019.

Quando o Museu Oscar Niemeyer foi criado em 2002 ele obteve um título fornecido pelo Ministério da Justiça do Brasil, com a sigla de OSCIP – Organização da Sociedade Civil de Interesse Público. Com este título e o nome jurídico de Associação dos Amigos do Museu, o MON possuía facilidades para parcerias e convênios com todas as esferas e órgãos públicos do Governo Federal, além de poder fazer uso dos benefícios das leis de incentivo à cultura, como a Lei Rouanet. O Museu Oscar Niemeyer se beneficiou especialmente dos Termos de Parceria, o que trazia agilidade e facilidades na prestação de contas ao Estado.

Desde 2013, o MON mudou para o título de Organização Social – OS. Apesar de semelhantes, o OSCIP e o OS possuem diferenças fundamentais: como OS, o Museu formaliza os contratos de gestão de suas atividades diretamente com o poder público, e não mais por Termos de Parceria e convênios. O que, segundo o então secretário de estado da Cultura (2013) Paulino Viapiana, facilitaria ainda mais a fiscalização, tornando a administração do museu mais transparente (Cf. RUPP, jun./2013).

Outra iniciativa que o MON adotou para a captação de recursos foi o Programa de Patronos (2015), prática comum em museus de todo o mundo. O grupo “Sou Patrono do MON” tem como objetivo exclusivo ampliar o acervo do museu com a compra de obras, mas a contrapartida é a participação dos patronos na escolha das aquisições de obras, o que pode gerar indicações por afinidades pessoais que não contribuem para a tentativa de criar um perfil de aquisições do museu. De acordo com o MON, há um “marco referencial do MON” que é atendido na hora de escolher as opções de compras apresentadas aos patronos, porém a presente tese está sendo desenvolvida justamente porque este perfil (ou marco) não é devidamente documentado ou evidente pelo histórico de ações da instituição.

Voltando ao âmbito nacional, ainda nos parece válido elencar quais foram as principais práticas museais traçadas como diretrizes pelo Governo Federal em busca de uma coerência ou maior organização dos museus do país. Estas medidas foram as seguintes:<sup>70</sup>

Quanto à busca de uma coerência, em âmbito federal, das práticas museais as iniciativas foram as seguintes:

---

<sup>70</sup> Cf. Portal do Instituto Brasileiro dos Museus. Disponível em: [www.museus.gov.br](http://www.museus.gov.br). Acesso em 20 jul. 2019.

- I. 2003 – Criada a Política Nacional de Museus (PNM), cuja finalidade é respeitar as diversidades regionais e tipológicas dos museus brasileiros, incluindo os museus virtuais. Em 2006 deu origem à CNM – Cadastro Nacional de Museus, que até 2020 tem em sua plataforma o registro de mais de 3700 museus espalhados pelo país.
- II. 2004-2013 – Sistema Brasileiro de Museus (SBM): criado pelo decreto nº 5.264, de 5 de novembro de 2004, e revogado pelo decreto nº 8.124, de 17 de outubro de 2013. Seu objetivo era a gestão integrada e o desenvolvimento dos museus e acervos. Facilitou a criação de Sistemas Regionais e a articulação da rede de museus. Neste decreto de 2013 foi instituído o Plano Nacional Setorial de Museus (PNSM), e o SBM passou a ser coordenado pelo IBRAM.
- III. 2009 – Fundado o Instituto Brasileiro de Museus - IBRAM, autarquia responsável por administrar os museus do Brasil, que até então estavam sob a responsabilidade do IPHAN.
- IV. 2009 – Sancionou-se a Lei 11.904/2009, que criava o Estatuto dos Museus, cujo objetivo é definir os parâmetros e regulamentações para a criação, manutenção e aquisições de bens materiais nas instituições museológicas no país, inclusive com os direitos e deveres dos museus. Em 2013 o Decreto nº 8.124 acrescenta ao Estatuto o objetivo de buscar uma maior diversidade na prática museal.
- V. 2010 – Sancionou-se a Lei 12.343/2010, que instituiu o PNC – Plano Nacional de Cultura, e criou o SNIIC – Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais.
- VI. 2017 – Publicação da Portaria nº 422 do IBRAM, dispondo sobre a Política Nacional de Educação Museal - PNEM.

Elaboramos esta lista das principais datas e sistemas museais criados no Brasil para evidenciar duas características conflitantes das políticas públicas culturais brasileiras. De um lado temos setores culturais e políticos que se esforçaram, principalmente dos anos 2000 em diante, em criar uma série de sistemas e modos de operação para regulamentar as práticas museais no país, procurando facilitar o acesso dos museus aos recursos financeiros necessários para sua manutenção e aquisição de bens materiais e imateriais. Por outro lado, percebe-se ao mesmo tempo um esforço “não verdadeiro” ou confuso, ilustrado na repetição de práticas em diversos destes sistemas que se sucedem, e em leis e decretos cujos parágrafos e artigos são praticamente idênticos. No fim das contas, parece que quanto mais se tenta unificar ou organizar a museologia brasileira, mais se confundem e criam instituições desnecessárias para isso. Neste sentido, cabe a pergunta: sem estes

sistemas a situação dos museus no Brasil estaria melhor? Acreditamos que não. Afinal, se mesmo com tantas leis e sistemas muitos museus seguem fechando por falta de recursos, ou sobrevivem com orçamentos bem abaixo do mínimo necessário para a manutenção adequada de suas estruturas físicas e recursos humanos, imaginamos que se não houvessem leis para facilitar a distribuição dos recursos e proteger e regulamentar as práticas museológicas, a situação seria ainda pior. Há, entretanto, claro desinteresse histórico da máquina pública pelo bem estar e funcionabilidade real de seus museus, que receberam atenção em geral apenas por seu potencial de uso como ferramenta publicitária.

### 2.3 A TAREFA EDUCATIVA DOS MUSEUS

De acordo com o Caderno da PNEM<sup>71</sup>, apesar da tarefa educativa no Brasil ocorrer pelo menos desde 1927 no Museu Nacional, apenas com a institucionalização de um setor educativo para “auxiliar o desenvolvimento de práticas educativas que colaborasse com o aprendizado e com o currículo escolar” (IBRAM, 2018, p. 14), é que a autonomia de um campo de conhecimento chamado Educação Museal começa a acontecer no Brasil. Especialmente depois do I Congresso Nacional de Museu em 1956, promovido pelo ICOM representado no Brasil (*International Council of Museums*), que foi muito importante para a “consagração da perspectiva pedagógica nos museus brasileiros” (IBRAM, 2018, p. 15). Esta autonomia teria sido consolidada em 1958, quando o Rio de Janeiro sediou o terceiro encontro temático promovido pela Unesco: o Seminário Regional Latino-Americano da Unesco sobre o Papel Educativo dos Museus, a partir do qual foi elaborado um documento.

O documento elaborado a partir deste Seminário, a Declaração do Rio de Janeiro, apresentou uma preocupação dos profissionais de museus com as questões educativas, no âmbito da Museologia e dos museus. A questão educativa passa a ser mais enfatizada e assumida em um plano paralelo em relação às outras funções museológicas tradicionais (IBRAM, 2018, p. 16).

O Caderno da PNEM também afirma que a década de 1980 foi muito produtiva para o campo museal, pois houve grande incentivo do Estado, mas que o contrário

---

<sup>71</sup> Essa publicação é fruto de uma série de encontros e seminários realizados desde 2010 até 2017, elaborados por e para o desenvolvimento de profissionais da museologia e educadores. O material foi coordenado e publicado pelo IBRAM em 2018 para instituir o programa e consolidar-se como política pública de âmbito nacional.



aconteceu na década de 1990. Em 1980 foi implementada a primeira política pública específica de museus do Brasil, o Programa Nacional de Museus, com duração até 1985 e que abriu espaço para projetos envolvendo educação e museu, como as apostilas do “Museu e Educação” lançadas pelo MEC. Na década de 1990, por outro lado, ocorria

um desmonte do aparelho público, com o fim do Ministério da Cultura (MinC) e a priorização do investimento privado na cultura por meio da Lei Rouanet (Lei nº 8.313/1991), conhecida como Lei do Mecenato. No início do século XXI, este quadro mudou já nos primeiros anos, com o lançamento da PNM, em 2003. Tendo afinidades com os debates das décadas de 1970 e 1980, a PNM desenvolveu várias ferramentas de elaboração participativa de políticas públicas (IBRAM, 2018, p. 18).

Vê-se que ao longo da segunda metade do século XX, portanto, o PNEM se destacou como ferramenta promotora da cultura no país, pois articulou-se com a sociedade, especialmente a partir de seus grandes encontros presenciais, dos quais participavam profissionais da educação, cultura, e representantes das Redes Educadoras de Museus, do MEC, e de centros culturais de todo o país. Em função de nossa temática, ressaltamos que nenhum dos encontros presenciais foram realizados no Paraná, bem como não há menção de representação do estado em nenhum dos grupos citados acima. Apesar disso, ocorreu um encontro do PNEM no Rio Grande do Sul e houve participação dos gaúchos e catarinenses nas discussões e aprovação da PNEM.

Bem, mas afinal, na prática, de que forma a PNEM contribui para as atividades dos museus? A PNEM é ainda muito recente, e está sendo reconhecida e incorporada gradualmente pelos museus do país. Seu objetivo principal é “direcionar a realização das práticas educacionais em instituições museológicas, subsidiando a atuação dos educadores” (IBRAM, 2018, p. 43). Para tanto, apresenta três diretrizes temáticas: Gestão; Profissionais, Formação e Pesquisa; Museus e Sociedade. Pelos quais traz propostas práticas para a instalação de programas e projetos educacionais nos museus brasileiros. O principal eixo da PNEM é a defesa de que a Educação Museal é uma função estruturante do museu, ao lado da preservação, pesquisa e comunicação, e por isto todos os museus devem possuir um setor destinado à Educação. Isto vai ao encontro de uma lacuna existente na maioria dos museus brasileiros, pois “apenas 48% das instituições possuem setor de ação educativa” (IBRAM, 2018, p. 44). Além disso, conforme Martins e Marandino (2013),

No caso da educação praticada nos museus, percebe-se um movimento de mão dupla. Ao mesmo tempo em que a educação parece ser uma das propulsoras das diretrizes presentes na Política Nacional de Museus – principalmente no que se refere à participação comunitária e ao fomento à diversidade cultural – ela não aparece com funções especificamente definidas no Estatuto de Museus. O que se percebe é um movimento mais amplo, de configuração dos museus enquanto instituições nos quais as premissas educacionais estão imiscuídas em todas as ações (MARTINS; MARANDINO, 2013, p. 61).

Assim, ao invés de estabelecer setores específicos para a educação, muitos museus brasileiros consideram simplesmente que sua própria existência é educativa, sem, entretanto, organizarem ações que tornem esse potencial em efeito prático. Mas o que efetivamente dizia o Estatuto dos Museus? Publicado como visto em 2009, este documento afirmava seis princípios fundamentais dos museus, os quais listamos abaixo:

- I – a valorização da dignidade humana;
- II – a promoção da cidadania;
- III – o cumprimento da função social;
- IV – a valorização e preservação do patrimônio cultural e ambiental;
- V – a universalidade do acesso, o respeito e a valorização à diversidade cultural;
- VI – o intercâmbio institucional (BRASIL, 11.904/2009).

É possível notar que vários destes princípios englobam ou tangenciam a educação, porém nenhum deles aborda diretamente ou nomeadamente a tarefa ou ação educativa. Assim, o documento é dúbio. Todavia, na Subseção II do mesmo Estatuto a ação educativa aparece mencionada juntamente com o Estudo e a Pesquisa, por meio de dois artigos: o Art. 28, parágrafo primeiro, que afirma que a educação é uma das atividades com fins de compreensão das políticas de aquisições e descartes dos bens culturais; e o Art. 29, que deixa evidente é um dever dos museus promover ações educativas para ampliar o acesso da sociedade ao conhecimento.

O PNC, sancionado no ano seguinte, em 2010, reforça o caráter pedagógico do museu, determinando que os museus são espaços “para fortalecer o processo de ensino-aprendizagem em escolas públicas” (BRASIL, 12.343/2010), o que deve ser feito através de ações educativas sobre patrimônio, como forma de construção de cidadania, identidade, e valorização da diversidade cultural.

O PNM, por sua vez, sistematizado em 2003, ampliava o foco na demanda pela valorização da diversidade, reforçando esta necessidade no processo educacional

dos museus. Assim, o princípio 3 do PNM refere-se ao “Desenvolvimento de processos educacionais para o respeito à diferença e à diversidade cultural do povo brasileiro frente aos procedimentos políticos de homogeneização decorrentes da globalização” (BRASIL, PNM, 2003).

Ao analisarmos estes três documentos, nos parece correto afirmar não só que a educação é abordada neles, como as tarefas e ações educativas que os museus devem promover parecem estar amplamente especificadas, e que segundo eles os museus devem cumprir funções de democratização de conhecimento, construção de memórias e promoção da diversidade cultural. Se estas demandas governamentais não estão sendo atendidas país afora, seria foco de outra tese, mas e no Paraná? Como os museus, em contextos temporais diferentes, trabalharam suas funções educativas? Será que houve consonância com os projetos e documentos oficiais? Museus públicos como o MAP e o MON preocuparam-se e exerceram suas tarefas educativas adequadamente? De antemão, podemos afirmar que há pouca bibliografia disponível para responder a tais perguntas, visto que todo o campo da museologia brasileira e sua sistematização são relativamente recentes, o que se reflete em parca documentação sobre a história dos próprios museus. Porém, analisando os documentos disponíveis e algumas ações realizadas por estes museus, é possível esboçar algumas respostas.

A Coordenação Estadual de Museus do Paraná foi instituída pela Lei 9.375/1990 PR em 1990, portanto durante o período de atuação do MAP. Um dos principais pontos desta lei pode ser encontrado no Art. 2º, que se refere à sugestão de formas de visita didática aos museus. Além disso, esta lei também determinava que dentre as atribuições da própria COSEM-PR estava a organização de eventos educativos e culturais.

Conforme Relatório produzido em 1999 pela equipe do MAP, arquivado no Setor de Documentação e Pesquisa do MON, as atividades educativas do museu àquela altura eram monitorias especializadas que atendiam a visitas escolares e grupos de estudantes. Estas atividades eram organizadas por um funcionário indicado para as atividades educativas, e que perfazia o papel de monitor. Em fotos do período, também arquivadas no Setor de Documentação do MON, é possível observar a presença de grupos de estudantes realizando visitas guiadas às salas expositivas do MAP, o que confirma a existência destas atividades educativas. No mesmo relatório há também a descrição de uma atividade cultural que teria sido organizada pela

Secretaria de Estado da Cultura. Tratava-se de uma peça teatral agendada para grupos de visitantes, e que teve duração de seis meses no ano de 1998, o que parece ser uma das atividades elaboradas pela COSEM-PR. Vê-se assim, portanto, que ao menos durante o biênio 1998-1999 as determinações da legislação estadual para ações educativas em museus estavam sendo seguidas no MAP.

Já sobre anos anteriores, quem traz algumas informações é Luciano Parreira Buchmann<sup>72</sup>, que foi estagiário do MAP de 1988 a 1992, e seguiu atuando nas tarefas educativas do museu mesmo depois dessa experiência. Segundo Buchmann (2016), como a maioria dos museus do país naquele período, o MAP possuía uma equipe educativa bem reduzida, composta em parte por estagiários, como ele mesmo no período. Isto denota que havia uma mínima preocupação com o caráter educativo do museu, que operava através da tentativa de facilitação ou aproximação do museu das escolas, através das visitas guiadas para turmas de crianças. Os recursos destinados à estas operações, todavia, sempre foram muito pequenos (e continuam sendo em grande parte dos museus atuais), não sendo suficientes para abarcar todo o público que visita os museus. O efeito disto, para Buchmann (2014), é que os museus em grande parte tratam seus visitantes como se fossem especialistas, ignorando que a quase totalidade deles não o é. Isto leva a experiências frustrantes e incompletas de visitação:

Os setores educativos, na maioria, são desconsiderados. Parece haver compreensão das administrações públicas e das direções das instituições de que as exposições são o suficiente. É como se o público fosse de especialistas. O número de museólogos é pequeno, os profissionais que atuam na educação nos museus são, frequentemente, professores de história ou de arte, sem uma posição teórica a fundamentar a prática (BUCHMANN, 2014, n/p).

Uma preocupação mais ampla em relação à tarefa educativa dos museus parece, portanto, ser muito mais recente, vinculada especialmente ao PNEM, e certamente ignorada nos anos 1990, já que mesmo hoje é pouco posta em prática. Para Buchmann, “seria indispensável que as instituições ofertassem nas exposições um trabalho mediador entre os saberes da arte e a vivência do público, relacionando

---

<sup>72</sup> É professor na FAP/UNESPAR e doutor em Arte. Desenhista, atuou em diversos projetos de arte e educação do estado. Possui pesquisa em diversos temas como: formação docente continuada, ensino da arte e interação escola e museu. É autor da *Coleção Preparação*, que aborda a visita de grupos escolares a museus de arte em Curitiba.

os conhecimentos do visitante com os objetos expostos” (BUCHMANN, 2016, p. 388). Só assim os museus estariam efetivamente cumprindo seu papel educacional.

E o MON, museu ainda em atividade, como tem sido influenciado pelas políticas públicas de educação museal, tanto da esfera nacional quanto da esfera estadual? No caso do “museu do novo milênio”, é perceptível que ocorreu uma expansão do setor educativo, visto a quantidade de projetos educativos executados atualmente pelo setor em comparação aos anos anteriores. No site oficial do museu, por exemplo, divulgam-se em 2020 doze frentes diferentes de atuação educativa:

Mediação para escolas públicas e privadas, ONGs, instituições de ação social, ressocialização e inclusivas, universidades, público e turistas em geral;  
Atendimentos especiais voltados para o público de inclusão, acessibilidade (pessoas com deficiência) e maiores de 60 anos;  
Oficinas artísticas e lúdicas abertas ao público em geral e agendadas a grupos específicos;  
Projeto Artistas do Acervo;  
Encontro Arte para Maiores;  
Projeto MON para Educadores;  
Mediações e oficinas abertas ao público em geral aos domingos e às quartas gratuitas;  
Atendimento ao EJA nas primeiras quartas-feiras de cada mês, durante o horário estendido (das 18h às 21h);  
Colônia de Férias de janeiro, para crianças entre 7 e 10 anos;  
Colônia de Férias de julho, focada na participação da família. Para crianças a partir de 5 anos com pais ou responsáveis e maiores de 60 anos;  
Programa de Permanência de Professores da Rede Municipal de Artes;  
Projeto especial Uma Noite no MON para crianças entre 8 e 11 anos, em maio e novembro de cada ano (MON, Ação, 2020, n/p).

Se compararmos os relatórios anuais de atividades, isto representa uma ampliação dos projetos educativos, já que o Relatório Anual de Atividades de 2013, por exemplo, apresentava apenas sete projetos executados, sendo o mais constante o Projeto Artista do Acervo, que ocorria aos domingos. Aparentemente o MON tem também investido na formação de seus educadores, uma vez que o relatório de 2013 enfatizava a formação continuada e capacitação. Estas ações vão de encontro às diretrizes do PNEM, que indicam como pilares do museu a capacitação e autonomia do setor educativo, a pesquisa, a preservação, e a acessibilidade.

Este último ponto, a acessibilidade, também parece ter ganho uma primeira atenção do MON nos últimos anos, uma vez que parte de suas ações educativas é direcionada a públicos com algumas necessidades especiais. Ainda assim, este parece ser um dos pontos ainda mais precários da questão educacional deste museu, pois ao observarmos o Relatório Anual de Atividades de 2018, que – diferentemente

do de 2013 – já inclui o número de pessoas atendidas nos diversos projetos, tem-se a sensação de que, diante do porte e alcance que o MON possui como atividade turística de Curitiba, a quantidade de indivíduos atendidos pelos programas de acessibilidade ainda é muito pequeno em relação ao total. Em 2018, por exemplo, segundo o Relatório Anual de Atividades do MON, os programas educativos gerais do museu atenderam 79.659 pessoas, enquanto os programas de acessibilidade atenderam apenas 2.413 indivíduos. Esta diferença de atendimentos demonstra que os programas especiais do MON (como por exemplo o “MON para maiores” e o “MON para todos”) poderiam ser mais constantes e receberem maior atenção do museu, de forma a ampliar estes números. Afinal, a acessibilidade é uma questão fundamental para a educação museal<sup>73</sup> e para a sociedade contemporânea como um todo.

## 2.4 AS RELAÇÕES DAS INSTITUIÇÕES COM AS POLÍTICAS PÚBLICAS

Para além da questão educacional, como o Estado do Paraná regulamenta e se relacionou com seus museus ao longo das últimas décadas? Esta é a questão a ser explorada neste tópico.<sup>74</sup>

Começemos pelo Banestado, que apesar de ser uma instituição financeira, formou uma coleção de arte que hoje faz parte do acervo do MON. Segundo Ennio Marques Ferreira (2006), a coleção do Banestado:

Guardava ainda sinais de um romântico mecenato voltado ao campo das artes plásticas. Isso se deve, basicamente, à visão e à suposta sensibilidade cultural de dirigentes, ao relacionamento dos mesmos com a classe artística ou com o mercado de arte [...]. Havia ainda o esquema de patrocínio, fazendo com que os bancos amealhassem um patrimônio artístico [...] em alguns casos, incorporado ao patrimônio da empresa em razão de pendências judiciais (FERREIRA, 2006, p. 270).<sup>75</sup>

<sup>73</sup> Como define o Caderno da PNEM, “Museus, centros culturais e espaços educativos, quando acessíveis, devem proporcionar a comunicação para todos os seus usuários, permitindo que cada um possa usar seus próprios sentidos de maneira independente. A igualdade de condições para usufruir do espaço e do que está sendo apresentado e exposto é uma necessidade primordial” (IBRAM, 2018, p. 59).

<sup>74</sup> Optou-se por priorizar as políticas públicas culturais de âmbito estadual, traçando paralelos com as práticas museais federais. Contudo, como as instituições objetos desta pesquisa estão localizadas na cidade de Curitiba, as políticas culturais municipais ecoam ou podem provocar comparações interessantes com as ações estaduais e com as atuações das instituições que coexistiram ao mesmo tempo e espaço, em Curitiba. Para compreender e encontrar essas comparações, sugerimos a leitura da pesquisa de Cristiane Silveira. Cf. SILVEIRA, C. **Cultura política versus política cultural: os limites da política pública de animação da cidade em confronto com o campo das artes visuais na Curitiba Lernerista** (1971-1983). Tese (Doutorado em História). Curitiba: UFPR, 2016.

<sup>75</sup> FERREIRA, E.M. **Acervo Banestado. Arte Paranaense Revisitada**. In.: FERREIRA, E. M. 40 anos de amistoso envolvimento com a Arte. Curitiba: Fundação Cultural, 2006, p. 270.



Esta coleção, como vimos anteriormente, era exibida pelo banco principalmente em suas agências e escritórios, o que não caracteriza exatamente uma atuação como museu. Apesar disso, a Galeria de Arte do Banestado de Curitiba e de Londrina abriam ocasionalmente suas portas para exposições temporárias. Ademais, convém destacar a atuação desta instituição financeira no cenário cultural do Paraná, principalmente através do Programa de Cultura do Banestado, que levou à criação, em 1983, do Salão Banestado dos Artistas Inéditos – SBAI, cujo prêmio era um patrocínio para os artistas iniciantes. Além do Salão, o Programa contava ainda com fomentos para a edição e lançamento de livros, apoio à música, ao cinema, teatro, e aos sítios arqueológicos do litoral paranaense na década de 1980 e 1990. Vê-se, portanto, que embora o Banestado não fosse efetivamente um museu, não podendo ser analisado por este viés, ele foi durante as últimas décadas do século XX um importante instrumento de promoção cultural do Estado, e sua privatização significou uma grande perda para o setor cultural.<sup>76</sup>

O Museu de Arte do Paraná – MAP, por sua vez, foi uma instituição que durante sua existência conviveu com antiga Lei Sarney (1986), de âmbito federal. Como mencionamos anteriormente, a Lei Sarney foi inspirada em um modelo neoliberal de incentivo à cultura que visava contribuir para a descentralização de investimentos no país, já que naquele momento o eixo Rio–São Paulo recebia a quase totalidade de investimentos federais em Cultura. Já no final da década de 1980, por exemplo, frente à falta de investimentos por parte do Governo do Estado do Paraná, o MAP se ancorava na Lei Federal para planejar suas instalações:

Obras importantes, ligadas ao Paraná, deixaram de ser incorporadas ao Patrimônio do Estado sempre pela falta de recursos. Hoje deslumbrados com as possibilidades advindas da Lei Sarney, os tecnocratas da Secretaria da Cultura alegam que já não existe mais esse problema. Ao contrário, as obras de reforma do Palácio São Francisco seriam cobertas por empresas, sem que o Estado tenha que fazer investimentos diretos MILLARCH, dez./1986, n/p).

---

<sup>76</sup> Como aponta Aloysio Biondi, o processo de sucateamento de instituições estatais para facilitar a privatização não foi uma exclusividade do Paraná, tendo sido efetuado em diversos Estados da União. Conforme Biondi (2003, p. 78), o discurso privatizador “[...] engana a opinião pública, isto é, consegue convencer os cidadãos de que os bancos estatais não dão lucros e, portanto, é vantajoso privatizá-los a qualquer preço. De outro, essa mesma falsificação não apenas reduz o preço a ser pago pelos ‘compradores’, como garante que eles terão rapidamente lucros de centenas de milhões ou bilhões de reais – como ocorreu com o Bradesco e o Itaú”.



Apesar desta possibilidade de reforma da infraestrutura, o MAP não conseguiu dar continuidade aos planos de restauração e expansão das instalações físicas no Palácio São Francisco, e das três etapas de reforma planejadas, apenas uma foi executada. Sabe-se também que algumas das doações de obras de arte para o acervo do MAP foram realizadas através da Lei Sarney (como veremos mais detalhadamente no terceiro capítulo), mas de maneira geral, apesar das grandes expectativas, o museu se beneficiou da Lei Sarney de forma tímida, e sequer há registro do benefício em financiamento de exposições e reformas estruturais. Maria José Justino – em entrevista a Daniele C. Viana (2014) – diz inclusive que o MAP não conseguiu se beneficiar da Lei Sarney de maneira alguma, apesar das expectativas. Sobre a contradição entre estas constatações e as notícias de jornais da época, que mencionavam esta lei como financiadora do museu, Viana levanta a seguinte hipótese:

Como a criação do MAP envolveu muitas críticas, sendo uma delas a grande quantidade de dinheiro público envolvido, os agentes oficiais podem ter utilizado do argumento da Lei Sarney, que se apresentou como uma grande esperança aos setores culturais, como um modo de justificar a grande empreitada que foi o MAP (VIANA, 2014, p. 21).

Já que fica claro que a expectativa da Lei Sarney acabou frustrada, talvez possamos concluir que a ação política que mais impactou positivamente o MAP foi a criação da COSEM-PR, em 1990, já que àquela altura o MAP era o museu mais recentemente inaugurado no Estado. As diretrizes da COSEM-PR, quando de sua fundação, eram as seguintes:

- desenvolver modelos de gestão que estimulem redes de sistemas municipais de museus;
- incentivar a democratização do acesso aos museus e a produção de bens culturais musealizados;
- desenvolver o Diagnóstico do Campo Museal do Estado, com visitas técnicas a todos os espaços museológicos, realizando cadastramento, registro fotográfico e orientação técnica;
- apoiar a implementação de projetos nos museus para valorização da memória das comunidades locais;
- estimular a criação de programas educativos em museus;
- fomentar a capacitação de pessoal e proporcionar a realização de treinamentos e encontros;
- implementar ferramentas de divulgação da política museológica do Estado, por meio da edição de livros, periódicos, catálogos e sites na internet;
- articular parcerias com órgãos culturais que venham resultar no desenvolvimento do trabalho museal no Paraná;
- consolidar a integração com a política museológica nacional junto ao Sistema Brasileiro de Museus e sistemas internacionais, estaduais e municipais (COSEM, 2019, n/p).

Estas diretrizes faziam parte do Plano Gestor Museológico do SEM-PR, que de acordo com Karina Muniz Viana (membro da equipe da COSEM de 2011 a 2016), “[...] tinha por objetivo principal sistematizar e operacionalizar o Sistema Estadual de Museus do Paraná frente a gestão dos museus oficiais da Seec e sua interlocução com os museus municipais” (VIANA, K., 2018, p. 94).<sup>77</sup> Entretanto, segundo ela, havia uma grande discrepância entre os planos museológicos escritos e a prática dos museus envolvidos.

A cada diagnóstico percebido nos museus da Seec, evidenciava-se a presença somática de uma gestão descontinuada e desalinhada com a função do museu e a identidade matizada de seus acervos e coleções. Parte desse cenário se atribui ao empirismo metodológico praticado, ao longo do tempo, por dirigentes e profissionais desses museus. Os trabalhos práticos vocacionados a incorporação, registro, catalogação, conservação, pesquisa, curadoria e comunicação eram tratados de forma muito particular ao universo de cada profissional (VIANA, K., 2018, p. 96).

Vê-se, portanto, que apesar da existência de uma Assessoria Técnica oficial da COSEM, cujo objetivo era prestar assessoria aos museus no sentido de orientação e treinamento de pessoal para ações educativas, orientação de funcionamentos e protocolos, disposição de modelos de documentação, orientações e direcionamento de expografia, e orientações para conservação de acervos entre outros, de maneira prática as diretorias dos museus estaduais não se preocupavam muito em tentar se alinhar aos padrões organizacionais do Estado, seguindo suas próprias práticas e métodos. Isto significa que, para bem ou para mal, a museologia no Paraná e a própria SEEC e COSEM se construíram pelo conhecimento empírico. Desta forma,

Ao se deslocar para um ambiente integrado e sistêmico, o resultado dessas práticas, inevitavelmente, apresentaria ausência de padronização, sistematização, integração e conectividade entre os acervos, coleções e entre

---

<sup>77</sup> Segundo a lei de instituição do COSEM-PR, de 1990, os museus oficiais eram: Museu Alfredo Andersen, Museu da Imagem e do Som, Museu Paranaense, Museu de Arte Contemporânea do Paraná, o Museu de História Natural (atualmente gerido pelo Governo Municipal de Curitiba) e o Museu de Arte do Paraná – MAP (hoje extinto). Além destes, havia o caso de museus geridos em parceria com o Estado, caso por exemplo do Museu do Expedicionário de Curitiba: “Em 19 de dezembro de 1980 foi inaugurado o Museu do Expedicionário com sua configuração atual, a partir de um convênio entre a LPE e a então Secretaria de Estado da Cultura e do Esporte do Paraná. [...] Em 14 de setembro de 2017, a LPE doou o prédio e o acervo do Museu ao Exército Brasileiro. Atualmente o Museu do Expedicionário é administrado pelo Exército Brasileiro com o apoio da LPE, que mantém sua sede e suas reuniões de trabalho no mesmo prédio. O Governo do Estado do Paraná continua apoiando o funcionamento do Museu do Expedicionário” (Site oficial do MEXP, 2020). Disponível em: <http://www.museudoexpedicionario.5rm.eb.mil.br/index.php/quem-somos>. Acesso em: 23 fev. 2020.

os próprios museus. Não há, aqui, ambiente para uma unidade comunicacional fluida. O museu tradicional que não transitar pelos processos comunicacionais e informacionais da contemporaneidade estará fadado ao empirismo metodológico, que o distanciará substancialmente do indivíduo e sociedade globalizados (VIANA, K., 2018, p. 97).

Uma maior integração organizacional das instituições culturais estatais é, portanto, urgente para uma maior efetividade do setor cultural. Um plano de gestão efetivamente consolidado e padronizado no Estado só fortaleceria cada museu e o Paraná como uma referência museológica, atraindo mais colecionadores, galerias, curadores e artistas, até porque a arte contemporânea também demanda a descentralização e uma unidade comunicacional fluida, porque ela mesma não precisa mais dos museus como espaços exclusivos e únicos para legitimar-se como arte.

Praticamente todos os museus oficiais do SEM-PR possuem em seu histórico problemas de ordem de acervo ou estrutura física, falta de recursos financeiros e transformações até fatais, como a extinção do MAP. O MAC-PR enfrenta atualmente, por exemplo, uma crise gravíssima de infraestrutura, tendo tido que fechar suas portas por mais de uma vez, e vendo seu acervo ser transferido (até então temporariamente) ao MON. O MIS-PR, criado em 1969 como segundo museu da imagem e do som criado no Brasil, atrás apenas do MIS do Rio de Janeiro, também passou por percalços de reforma e sedes provisórias de 2003 até 2016, quando voltou a ocupar o Palácio da Liberdade, sendo que a biblioteca reabriu ao público apenas em 2019. O Museu Alfredo Andersen também enfrentou problemas estruturais, mas foi reformado com incentivo financeiro da Renault, que através do programa Paraná Competitivo também financiou reparos no Centro Cultural Teatro Guaíra e na Biblioteca Pública do Paraná (Cf. BESSA, nov./2018, n/p). Este programa, que incentiva a vinda e crescimento de empresas no Estado em troca de benefícios fiscais, existe desde 2011, tem se mostrado um socorro importante para as instituições culturais paranaenses, e está atualmente submetido à Secretaria Estadual da Fazenda pelo Decreto Estadual nº 6.434/2017.

Depender unicamente dos socorros da iniciativa privada, entretanto, também não tem se mostrado uma solução efetiva para os diversos setores culturais do país, pois de maneira geral as empresas privadas não demonstram ter interesse real no investimento cultural, apenas o fazendo pelos incentivos e facilidades fiscais que receberão do Estado em troca de seus investimentos. Em última instância, como diz

Fábio Fornazari (2006), o próprio investimento privado em cultura depende de iniciativas das instituições públicas:

É sabido que nos países em desenvolvimento, como o Brasil, a diminuta poupança privada requer a intervenção do poder público como fomentador e financiador de atividades que necessitam de altos investimentos. A intervenção ocorre, especialmente, quando os interesses econômicos envolvidos possuem forte penetração social e papel relevante na formação da opinião pública (FORNAZARI, 2006, p. 649).<sup>78</sup>

Como explica Fornazari, a relação entre investimentos privados e poder público possui como motivador, além do interesse econômico, também a influência social e a projeção pública. Isto reforça nosso argumento do primeiro capítulo, de que a mídia e veículos de comunicação de massa tem um papel preponderante na formação da opinião pública, o que acabou construindo reflexões parciais a partir da opinião de alguns representantes do Estado a respeito das instituições culturais e consequentemente em seu potencial de receber investimentos. Como vimos anteriormente, o MON (antes NovoMuseu), por exemplo, teve forte penetração na mídia local, que ajudou a estabelecer um sentimento de pertencimento e orgulho da população curitibana em relação ao museu. As incessantes notícias sobre a monumentalidade da arquitetura do museu, e o discurso de inovação e modernidade aplicados à instituição também favoreceram o MON, que com tanta visibilidade atrai, num ciclo vicioso, maiores investimentos do que os demais museus da cidade.

Visibilidade e Marketing são, portanto, duas ferramentas essenciais para a existência do MON, afinal este museu foi fundado sob um discurso propagandístico, como o símbolo da modernização de uma capital que se afirmava de vanguarda no desbravamento do novo milênio: a “cidade modelo”, sempre idealizada, por exemplo, nos discursos de Jaime Lerner:

O governador Jaime Lerner também não poupou elogios ao arquiteto Oscar Niemeyer, que aos 95 anos de idade, aceitou o desafio de ampliar o Edifício Castelo Branco – por ele projetado em 1967 – e transformá-lo em um museu. “O NovoMuseu se propõe a ser um centro inovador de cultura e da nossa identidade. Essa obra se deve ao gênio Oscar Niemeyer, nosso arquiteto maior”, disse o governador. [...] O governador fez ainda alusão ao “olho” da obra – a grande inovação do prédio. “É um olho que nos indaga. Um olhar de conclamação, de solidariedade para com as pessoas, voltado para o futuro e centrado na nossa autoestima”, falou, em tom filosófico. “Este olhar aqui

---

<sup>78</sup> Fornazari fala em seu texto especificamente das políticas de regulação e incentivo ao Cinema brasileiro, mas suas reflexões poderiam ser estendidas também a diversos outros setores culturais.

projetado ficará para sempre na memória de quem aqui passar”, finalizou (SAIKI, nov./ 2002, n/p).

Ocorre que, como aponta Dennison de Oliveira (2000), a imagem da cidade modelo é um mito organizado sobre um suposto planejamento urbano sem falhas. Um mito que está, em essência, ligado precisamente a um indivíduo específico: o próprio Jaime Lerner.

Com efeito, a positividade da experiência urbanística de Curitiba em tempos recentes está indissociavelmente ligada à imagem do ex-prefeito (gestões 1971-1975, 1979-1982, 1988-1992), arquiteto, urbanista e governador do Estado (1994-2002), reeleito inclusive para um segundo mandato, Jaime Lerner. De fato, este personagem e o *staff* a ele associado aparecem na história política recente da cidade e do Estado como um grupo hegemônico não só amplamente capaz de garantir a supremacia sobre seus adversários político-partidários locais como de aspirar à conquista do posto máximo da República (OLIVEIRA, 2000, p. 15).

Como também indica Oliveira, em governos ancorados em premissas como os de Jaime Lerner, onde o crescimento econômico domina o debate político, o incentivo e manutenção dos investimentos privados é prioridade, demonstrando a dependência desta relação inclusive nos interesses sociais de classes específicas:

Estreitamente ligada a essa situação de dependência está a percepção geral de que os empresários são portadores dos interesses universais da sociedade. Esse ponto é de crucial importância e exige uma explicação adicional. Numa sociedade dividida em classes como a nossa, verifica-se a existência de um sem número de grupos de interesse, todos pleiteando junto ao Estado o atendimento de suas reivindicações. Todos eles aparecem, então, como portadores de demandas específicas do seu grupo social, em disputa com os outros na tentativa de influenciar os detentores do poder no que diz respeito à elaboração e execução de políticas públicas (OLIVEIRA, 2000, p. 45).

Lembremos agora que, embora também tenha que prestar contas ao Estado, o MON tem características administrativas bastante distintas de outros museus paranaenses: por ser uma OSCIP e depois OS, gerenciadas por uma associação privada (a Associação de Amigos do Museu), o MON acaba tendo uma autonomia administrativa maior do que os demais museus estaduais, o que acaba também protegendo, em partes, esta instituição dos processos de desmonte das instituições estatais com vistas à privatização<sup>79</sup>.

<sup>79</sup> Um processo que não é exclusivo do setor cultural, mas também afetou e afeta a Comunicação, Indústria do Petróleo e Energia Elétrica, por exemplo. Como explica Aloysio Biondi (2003, p. 20): “A

Ora, não seriam as escolhas e ações do MON no decorrer destes anos de funcionamento um exemplo de dominância dos interesses sociais de uma parcela de empresários? Aliado a um contexto de políticas museológicas frágeis e ao nascimento e crescimento do museu dentro da lógica de influência privada, esta hipótese de interpretação fica ainda mais plausível. Além de receber exposições patrocinadas por grandes empresas, o museu é, afinal, administrado por organização jurídica (OSCIP e OS) privada e civil, e a própria divulgação do museu é bastante clara em relação ao poder de influência de seus “Patronos” privados na construção do acervo e das exposições do museu:

O processo de seleção tem início com uma relação de obras elaborada pelo Conselho Cultural do museu que têm prioridade para aquisição para atender o marco referencial do MON. Num evento, os Patronos saberão em detalhes qual a importância de cada obra para o objetivo do museu e poderão votar naquelas que serão compradas e passarão a fazer parte do acervo (MON, Seção Apoie, 2020, n/p).

Fica, portanto, evidente a influência dos interesses sociais de um grupo social específico na escolha final das aquisições do acervo. Isto se relaciona fortemente com a interpretação de que o MON nasceu para se tornar um dos símbolos de uma “cidade modelo” que segue o padrão previsto por um grupo social muito específico, do qual Jaime Lerner era parte. Um modelo que só pôde ter sucesso discursivo pelo discurso introjetado na mídia local e nacional. Assim, como diz Rosa Moura:

O Museu e particularmente o Olho foram facilmente introjetados no imaginário social do morador da cidade, tornados novos símbolos contemporâneos e referências obrigatórias na composição da sua imagem urbana. Desde sua proposição – com destaque à importância da consolidação internacional da imagem da cidade que sediaria “um dos maiores espaços culturais da América Latina”, conforme lugar comum na mídia local e nacional –, passando pelo intervalo da construção, e culminando com a cerimônia de inauguração, foi veiculada de forma intensa sua positividade na qualificação urbana e no *upgrade* cultural que possibilitaria (MOURA, 2010, n/p).

A introjeção da hegemonia liberal no MON foi tão forte, que por mais que o seu sucessor no governo do Paraná, Roberto Requião, opositor histórico, tenha inclusive

---

febre da privatização e o impulso ao chamado neoliberalismo tiveram seu ponto de partida na Inglaterra, com a primeira-ministra Margaret Thatcher. Mas mesmo a “dama de ferro” fez tudo diferente do governo Fernando Henrique Cardoso: a privatização inglesa não representou a doação de empresas estatais, a preços baixos, a poucos grupos empresariais. Ao contrário: seu objetivo foi exatamente a “pulverização” das ações, isto é, transformar o maior número possível de cidadãos ingleses em “donos” de ações, acionistas das empresas privatizadas”.

modificado o nome do museu e alterado parcialmente sua administração – o que parece uma tentativa evidente de desvincular o museu da imagem de Lerner e todo o seu *modus operandi* político –, o MON continuou sendo um espaço de poder influenciado pela iniciativa privada, com um sistema de aquisições de acervo dúbio e fortemente influenciado por decisões personalizadas.

Dizer que Requião procurou desvincular o MON da herança de Jaime Lerner, todavia, também não quer dizer que o próprio Requião não tenha feito uso da máquina publicitária que é o MON. Quando reinaugurou o NovoMuseu como Museu Oscar Niemeyer, Requião também focou seu discurso no aspecto simbólico da arquitetura, apenas – como demonstra Deborah Bruel Gemin – dando um tom mais populista a ele:

Assim, passados alguns meses, em julho de 2003 ele é reinaugurado, rebatizado, com nova logomarca e nova direção. Passando, então, a se chamar Museu Oscar Niemeyer – MON, em homenagem ao seu idealizador, e destinado às artes visuais, ao design e à arquitetura. “Estamos abrindo uma janela para o mundo ao inaugurar um espaço cultural como este”, disse o governador Roberto Requião na época (apud MOURA, 2010). Numa publicação comemorativa dos primeiros anos do MON, Requião reitera sua aposta quando afirma que o “olho bifronte” é a metáfora de um Paraná “capaz de olhar para o mundo”; afirma que fora inspirado na Araucária, árvore símbolo de um Estado que merece uma “identidade democrática” e uma “personalidade ativa” (MANZI, 2008). Como se nota, seu discurso deixa transparecer o mesmo intuito simbólico, acrescido de um viés mais populista (GEMIN, 2017, p. 81)<sup>80</sup>

Os museus envolvidos nesta pesquisa são, portanto, mais do que meros espaços de exposições, marcos simbólicos e políticos. Resta sabermos de que forma isto se reflete em seus acervos, hoje todos sobre posse do MON.

---

<sup>80</sup> GEMIN, D. A. B. **Museu Oscar Niemeyer: uma história em três relatos e suas ficções**. Tese (Doutorado em Artes Visuais). Departamento de Artes Visuais, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017, p. 81.



### 3 A FORMAÇÃO DO ACERVO DE ARTE DO MAP E BANESTADO

O MAP e o Banestado possuem uma quantidade numerosa de obras, que estão no acervo atual do Museu Oscar Niemeyer. Mas, a pergunta que é pertinente a este capítulo, que pretende mapear a constituição do acervo, demanda mais dados além dos números gerais do museu: quais foram as incorporações? Então, desdobrou-se este número geral em uma série de critérios de categorização, tomando como ponto de partida categorias já utilizadas pelo MAP, encontradas nas fichas catalográficas do museu<sup>81</sup>. A partir dessa premissa, foram analisados os dados, transformados em gráficos e separados em dois subcapítulos, o primeiro dedicado ao acervo do MAP e o segundo, ao acervo do Banestado.

A análise quantitativa foi utilizada, nesse estudo, como uma forma de representar e visualizar as mudanças ocorridas em cada período, com relação aos critérios pré-estabelecidos. Através deste método é possível obter um retrato do alvo da pesquisa de forma objetiva.<sup>82</sup>

Os critérios de levantamento de dados e suas representações foram tratados segundo os seguintes critérios, utilizados em ambos os subcapítulos: total de obras que foram incorporadas em cada ano; total de doações e aquisições; total de compras; diferença entre doação e aquisição por ano; comparações de entrada por ano. Estes critérios foram estabelecidos a partir de questionamentos a respeito do perfil do acervo. Buscou-se respostas nos documentos da reserva técnica, mas nenhuma das duas instituições possuíam dados elucidativos quanto à construção de um perfil e histórico de incorporação das obras.

Outros esclarecimentos serão necessários antes da apresentação dos dados. A pesquisa ocorreu em consulta local à Reserva Técnica e ao setor de Acervo, que possui toda a documentação contratual de seu acervo e do recebimento de arquivos do MAP e Banestado, juntamente com as obras. Os arquivos que não estão disponíveis para consulta pública no Setor de Documentação e Referência do MON pois, justifica-se, há a presença de dados pessoais e privados.

Alguns documentos referentes às obras não possuíam informações chave, como a data da incorporação, um dado relevante para praticamente todos os critérios

---

<sup>81</sup>Todas estas fichas catalográficas foram digitalizadas pelo MON e fazem parte da reserva técnica, onde foi autorizada e realizada a pesquisa local em 2017.

<sup>82</sup> Conforme sugere Fonseca em *Metodologia da pesquisa científica* (2002).

escolhidos. Devido à essa inconsistência, os números totais podem sofrer alterações durante a apresentação dos gráficos.

Quanto às instituições envolvidas, quais valores determinar? Certamente, valores muito mais simbólicos, do campo do significado e do signo (arte produzida no Paraná para uma cultura estadista, por exemplo) do que monetários, apesar do Banestado ter sido, prioritariamente, um banco e não um museu, porém com sentido social e político, que pode ser demonstrado no trecho seguinte:

O Banestado não tinha um espaço adequado para realizar o evento, por isso a mostra, em novembro e dezembro de 1983, realizou-se no Senac, que cedeu ao Banestado a sala de exposições da sua sede da Rua André de Barros, 750. A inauguração do foi feita por José Brandt Silva, que ocupava o cargo de presidente deixado por Léo de Almeida Neves. O sucesso foi retumbante e todos os jornais de Curitiba, e alguns de Ponta Grossa, Londrina e Maringá, noticiaram o acontecimento, que também repercutiu intensamente nas colunas sociais. Depois disso, na reunião de diretoria com o presidente, todos mostraram-se surpresos com o elogioso *marketing* realizado ao redor do nome do Banestado. E assim o SBAI continuou se repetindo todos os anos, até 1999, às vésperas da privatização do Banestado, tendo descoberto e projetado miríades de artistas plásticos, muitos dos quais depois tiveram projeção nacional. Em dezesseis anos de retumbante sucesso, a imprensa fez, literalmente, milhares de elogios ao Banestado, que se encontram hoje na internet, digitalizados, uma fonte quase inesgotável de informações (SOUTO NETO, 2017, n/p.).

Este relato de Francisco Souto Neto é um bom exemplo dos interesses do banco com a promoção da arte e o aumento do seu acervo, a partir dos premiados do SBAI – Salão Banestado de Artistas Inéditos. A partir da iniciativa do Souto Neto, então assessor do diretor do banco no período, Octacílio Ribeiro da Silva<sup>83</sup>, a repercussão social, o impacto positivo e a propagação de mídia ocorrida na primeira edição do evento garantiram suas demais edições, de 1983 a 1999, influenciando também nas possibilidades políticas. A título de curiosidade, o I SBAI teve como comissão julgadora Alberto Massuda<sup>84</sup>, Jair Mendes<sup>85</sup> e Mazé Mendes<sup>86</sup>, três

<sup>83</sup> Octacílio Ribeiro da Silva foi diretor do Banestado na ocasião e se destacou pelo apoio ao Programa de Cultura do Banestado, instaurado por Francisco Souto Neto. Não encontramos notícias recentes de sua biografia.

<sup>84</sup> Alberto Massuda (1925-2000) nasceu no Cairo, Egito. Chegou a Curitiba em 1958 e logo participou do Salão Paranaense e recebeu prêmio nos anos seguintes. É um artista importante da renovação das artes plásticas produzidas no Paraná na década de 1960, 1970, 1980, ao lado de Jair Mendes, por exemplo.

<sup>85</sup> Jair Mendes (1938-2017) foi artista plástico muito representativo e atuante no cenário artístico de Curitiba. Foi professor da FAP e atuou como gestor cultural em diferentes instituições públicas do Paraná e de Santa Catarina.

<sup>86</sup> Mazé Mendes é artista plástica e atua no Paraná. Foi professora da FAP/UNESPAR em 1984 a 2008, e participa de diversos eventos culturais e artísticos no Brasil e no mundo, realizando exposições

importantes artistas da história da arte produzida no Paraná e que fizeram parte de uma nova reorganização da pintura, em um movimento de experimentação conceitual profícuo na década de 1950 e de muita atuação no cenário institucional na década de 1980.

Por que, então, não chamar a instituição de museu? No caso do Banestado, a aquisição da coleção de arte começou décadas antes da criação do Museu Banestado, e este, quando criado, passou a reunir objetos que representavam a história do banco, além de retratos de seus presidentes, conselheiros e diretores. A coleção Banestado de obras de arte mais tarde foi incorporada espontaneamente ao museu.

O recorte temporal dessa pesquisa termina em 2016. A coleção do museu até aquele ano contava com mais de quatro mil peças e esse número foi divulgado amplamente pela imprensa curitibana, que reforçava o atrativo arquitetônico do imponente edifício: “Abrigo de um acervo de mais de quatro mil obras entre pinturas, esculturas e fotografias, o Museu do Olho rapidamente tornou-se um dos principais cartões postais de Curitiba” (MARTINS, set./2016). Destas pouco mais de quatro mil peças, 1.124 são procedentes do MAP, de acordo com ficha de levantamento disponível na pasta “MAP” no Setor de Pesquisa e Documentação do MAC/PR. Do Banestado são provenientes cerca de 800 obras, conforme a contagem realizada na coleta de dados.

Além destas duas principais coleções, somam-se algumas obras do BADEP e o curto período da instituição como NovoMuseu – de novembro de 2002 a meados de 2003 – que incorporaram novas peças, especialmente de design e arquitetura:

O NovoMuseu Arte, Arquitetura e Cidade, que será inaugurado amanhã, em Curitiba, já conta com um site na internet. [...] Todo o acervo do museu, fotos e a programação das exposições, nas áreas de artes plásticas, design gráfico e industrial, arquitetura e urbanismo, estão disponíveis no site (NOVOMUSEU, nov./2002).

Em 2018, o MON quase dobrou o número de peças no acervo com a inclusão, por doação do diplomata Fausto Godoy,<sup>87</sup> de mais de 3 mil peças de origem asiática.

---

individuais e coletivas. Possui dois livros: *Traço e Cor – Travessia de um tempo*, lançado em 1997 e *Matiz*, de 2004.

<sup>87</sup> Fausto Godoy é ex-diplomata e atuou em diversas Embaixadas internacionais, por mais de 30 anos. Kursou doutorado na Universidade de Paris (I), em Direito Internacional Público (1971). Kursou História

Assim, hoje, como indica o próprio site do museu<sup>88</sup>, o MON abriga hoje aproximadamente 7 mil obras nas áreas de artes visuais, arquitetura e design. Como o recorte temporal da pesquisa se encerra em 2016, o “n” total de peças utilizadas nesse estudo foi de 2.435 obras. O “n” amostral foi de 220 obras do Banestado, 932 do MAP e 1283 do MON.

Deste montante, foram retirados os numerosos objetos pessoais de artistas, como a escrivaninha da importante artista para a pintura produzida no Paraná e considerada historicamente a primeira pintora produzindo no estado, Iria Correia, doada em testamento por Fernando Carneiro ao MAP, em junho de 1994. Há, neste ponto, diversos questionamentos complexos que podemos adiantar sobre o assunto. Leitores mais conservadores podem discordar da escolha de não contabilizar a escrivaninha de Iria Correia como obra de arte, mas considerar cartazes de filmes e vídeos. A escolha, porém, daquilo que é acervo artístico ocorreu através de indícios dos próprios documentos consultados, além de categorizações explícitas, quando informadas nos documentos de origem, como as fichas de inventário do MAP.

As fichas de inventário do MAP definiam a categoria da peça, origem, temática, assinatura, técnica/material e película protetora. Na tabela “categoria” encontravam-se as seguintes opções: pintura, desenho, gravura, litografia, serigrafia, xilografia, escultura, objeto, colagem, entalhe, instalação, tapeçaria, monotipia, *monoprint*, mosaico, vitral e “outras”. Peças como a escrivaninha, ou a caixa de pintura e o cavalete de Estanislau Traple, foram classificadas na categoria “objeto”. Portanto, todo este material, do qual uma parte foi englobado pelo MON, outra parte pelo Itaú (especialmente a documentação e mobiliário pertencente ao Museu Banestado) e uma parte ainda pelo Museu Paranaense, foram deixados de lado neste escopo de análise. Considera-se obra de arte para os fins desta pesquisa não somente aquelas que se utilizam das técnicas mais tradicionais ou se apresentam como obra acabada do artista, mas também cadernos de rascunhos, livros, instalações, moldes de gesso, e tudo aquilo que é produção sensível do artista.<sup>89</sup>

---

da Arte na *École du Louvre* (1973). Doou sua coleção de arte e etnologia asiáticas, com cerca de 3.000 peças, ao MON.

<sup>88</sup> Cf. Sobre o MON. Disponível em: <http://www.museuoscarniemeyer.org.br/institucional/sobre-mon>. Acesso em: 15 abr. 2019.

<sup>89</sup> A “narratividade histórica” também foi considerada arte, em uma teia de relações de validação das categorias de arte, em um contexto de legitimação no qual as instituições são os espaços de poder e determinação de valor historicamente constituídos (Cf. DANTO, 2006).

O acervo do MON também incorporou peças de design que possuem significado, concepção de beleza e validação de arte pelo valor simbólico, através de categorização instituída pelo museu. No entanto, os designers-autores as identificam como design à interpretação individual. Assim sendo, essas peças foram excluídas da pesquisa. Da mesma forma, toda a série de maquetes das obras de Niemeyer que fazem parte da coleção do MON não foram consideradas como obras de arte, visto que as maquetes são registros das obras do arquiteto. Tendo concluído os critérios de exclusão para a pesquisa, serão apresentadas as análises quantitativas e qualitativas dos dados levantados na coleção.

### 3.1 O MAP EM NÚMEROS

A criação do Museu de Arte do Paraná vem suprir uma necessidade de se ter um espaço que abrigue a arte produzida em nosso Estado, ao mesmo tempo que a coloque à disposição do público. O objetivo maior do MAP é recolher, em espaço apropriado, o acervo do Estado hoje disperso em gabinetes e salas de administração estadual, dando-lhe efetivamente a dimensão de propriedades pública e possibilitando a sua visão de conjunto. A prioridade do MAP será dada à produção dos artistas que fizeram do Paraná o lugar para sua criação, levando em conta a riqueza presente em nós, fundamentalmente devido aos grupos étnicos – italianos, alemães, russos, ucranianos e poloneses – somados à população nativa, favorecendo um processo cultural que toma forma na expressão do pensamento plástico. [...] Ainda mais: devolvem a obra de arte à sua função maior, qual seja o prazer estético. Afasta também a obra daquela condição humilhante de mero objeto decorativo, emprestando-lhe a dimensão de uma janela para o acesso à história de nosso povo. A casa que ora se inaugura cumpre ainda um outro objetivo: a democratização da arte. O público paranaense, bem como o público em geral, terá oportunidade da apreciação e fruição. Reencontra ainda a tranquilidade, ao saber que estes bens que pertencem a todos nós, receberão uma guarda competente na sua conservação e preservação. [...] Destarte, o MAP pretende ser um museu vivo, onde a arte paranaense esteja presente e latente à memória artística, e, sobretudo, um lugar de debate e de pesquisa. Esse dinamismo será conseguido através da divulgação dessas obras em todo o Estado e fora dele, por meio de programas de exposições itinerantes, de documentação didática e de outras formas, integrando o museu no circuito nacional e internacional. [...] Recuperando a memória da arte paranaense, estimulando a pesquisa bem como o aprimoramento crítico do público em geral, o MAP abre com entusiasmo mais um espaço para o encontro e talvez a realização do desejo de todo grande artista: a comunhão com o público, concretizando a cumplicidade da arte com a sociedade, e tornando visível o milagre da criação (JUSTINO, 1987, folder n/p).

Ao se deparar com o discurso oficial divulgado no folder de inauguração do MAP escrito por Maria José Justino, então coordenadora geral do MAP, ou ainda nas notícias de jornal sobre o seu propósito de existência, citadas no capítulo 1, duas funções do museu são priorizadas: a que o MAP foi mais um museu de guarda de

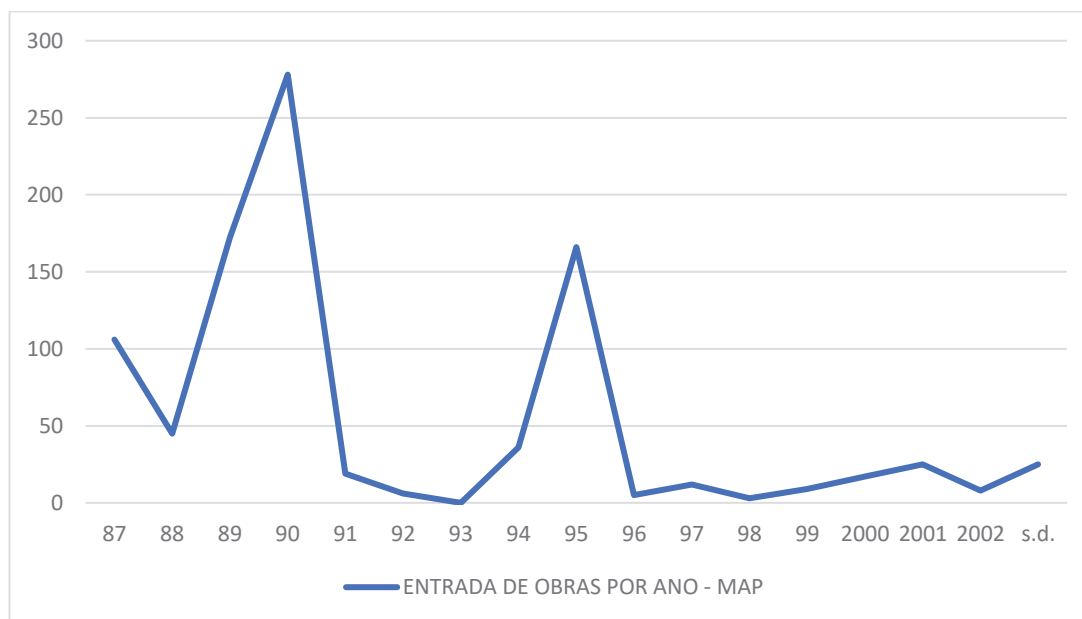
objetos, para que se evitasse a se perda de obras em meio a gabinetes de autoridades do Estado, sem as formas corretas de preservação; e a tarefa contemporânea de expor seus acervos e ajudar a construir e reconstruir a história, reforçando o que se anunciou no texto folder de inauguração do MAP na abertura deste subcapítulo.

Essa interpretação de conservação de patrimônio para que os objetos materiais – obras de arte, ferramentas, mobiliários e tudo o que envolvesse a arte produzida no Paraná – não se perdessem com o tempo, a fim de construir uma narrativa da história da arte produzida no Paraná e depositada para que pudesse ser lembrada no futuro, não é errônea. Na análise dos dados levantados, foi perceptível que o MAP cumpriu especificamente a este propósito, aquilo que muitos associam à missão ‘soberana’ concedida aos museus das culturas ocidentais pós-Revolução Francesa (Cf. Poulot, 2013).

As práticas de comunicação de seus acervos passaram a exigir que eles fossem ‘mostrados’ cotidianamente para que esse passado pudesse, paradoxalmente, refutar e autorizar a sua própria existência. [...] No caso dos museus de arte, a constituição do acervo e, sobretudo, a comunicação passaram a exigir políticas para além de uma compreensão clássica da história da arte. As coleções deveriam expressar-se como elementos significativos da identidade da instituição (OLIVEIRA, 2010, p. 23).

Esta interpretação é enfatizada através da análise dos dados levantados. É perceptível que a quantidade de obras incorporadas para a inauguração do MAP, inclusive com resistências e polêmicas, não foi o ápice de entrada de obras no acervo, como se deveria supor pelo discurso aclamado da inauguração.

Figura 1. MAP: Entrada de obras de arte por ano.



Fonte: Reserva Técnica do MON, 2017.

Das 1.124 peças que foram transferidas ao MON, 907 a 932 delas são obras de arte e que possuem informações suficientes para a pesquisa. Para a data de aquisição da obra, conforme o Gráfico 1, temos 907<sup>90</sup> distribuídas entre o ano de 1987 a 2002. Apesar de 2002 ser o ano de extinção do MAP e inauguração do NovoMuseu, o MAP ainda recebeu doações de obras, pois o NovoMuseu só foi inaugurado em novembro e o registro de incorporação da última obra do MAP é de junho de 2002.

O ano que possui maior registro de entrada de obras é 1990 com 278 obras, seguido de 1995 com 165 obras. O que houve nestes anos no MAP para que o acervo crescesse tanto? Conforme o capítulo anterior, os mecanismos de aquisição de acervo que foram utilizados nos primeiros anos do MAP foi em especial o art. 23 – V, da Lei 2300/86 que dispunha sobre a inexigibilidade de licitação para aquisição ou restauração de obra de arte. Ou seja, eram utilizados para compra, prioritariamente, recursos do governo do Estado, ainda com a existência da Lei nº 7505/86, conhecida como Lei Sarney, que foi vigente até o ano de 1990, quando o Governo Collor a suspendeu. A lei voltou a vigorar no ano de 1991, com mudanças, e tornou-se conhecida como Lei Rouanet. O MAP incorporou acervo por aquisição, de qualquer

<sup>90</sup> Nos gráficos seguintes será possível notar que este número de obras analisadas pode ser diferente, para mais ou para menos, visto que em outros critérios de análise considerou-se também as obras transferidas do MAP, mas que não possuem a data de entrada no acervo. Porém, a diferença de total de obras analisadas não é suficiente para modificar as hipóteses levantadas, nem as conclusões interpretativas dos gráficos.



natureza, majoritariamente entre 1988 e 1989. Ou seja, no ano de 1988, as obras que entraram no MAP foram doações de beneficiários da Lei Sarney ou provenientes de recursos financeiros do Governo do Estado. Uma obra foi adquirida com recursos do MinC.

Importante destacar, também, algumas diferenças em relação ao número de obras divulgados nas mídias impressas na década de 1990 e os números do gráfico 1. Por exemplo, Ennio Marques Ferreira afirmou que 165 obras foram incorporadas ao acervo em 1987 (Cf. MAP, mar./1990). Destas, 106 permanecem no acervo do Museu Oscar Niemeyer e estão representadas no gráfico, porém, as outras podem ter sido transferidas ao Museu Paranaense ou ao MAC-PR, que receberam peças em 2002, quando o MAP foi dissolvido ou, ainda, essas obras podem não possuir a data de incorporação nos documentos encontrados. Portanto, o número de incorporações do MAP e as obras que permaneceram no MON pode ser um pouco diferente e esta variável deve ser considerada nas análises seguintes.

Em 1995 houve um número considerável de entrada de obras, graças a incorporação de 166 obras, sendo apenas uma delas como compra. A obra adquirida com recursos financeiros do estado foi uma pintura de Annibal Schleder, sem título, de 1922, com temática de paisagem e medidas de 63x81,5cm. Com dispensa de licitação conforme a lei vigente, em especial a Lei 8.666/93, a obra foi comprada por R\$2.000,00 (Reais) em novembro daquele ano. Em entrevista a Daniele Viana (2014), Maria José Justino, que auxiliou no processo de institucionalização do MAP confirma que a participação do governo para a primeira fase do MAP foi muito maior do através da Lei Sarney.

**D. C. Viana - Nesse período estava surgindo a Lei Sarney, não? Tinha acabado de sair, acredito.**

M. J. Justino – Sim, mas ali não teve Lei Sarney. Ali foi o Governo do Estado que entrou com tudo. Não teve Lei Sarney. A Lei Sarney foi entrar mais tarde.

**D. C. Viana – Mas os jornais e demais fontes falam bastante nela.**

M. J. Justino – Não, não. Ali ajudou depois. Não na criação do museu. A criação do museu foi exclusivamente o Governo do Estado [...] (VIANA, 2014).

A atuação do diretor Ennio Marques Ferreira no museu, entre os anos 1987 e 1991 e, novamente, de 1995 até 1998, parece estar relacionada com o alto número de entrada de obras. Porém, mesmo sem o cargo de direção, após o ano de 1991

Ennio “era funcionário do Museu, através da SEEC, e ajudava em seu funcionamento” (CARNEIRO, 2018, p. 101).

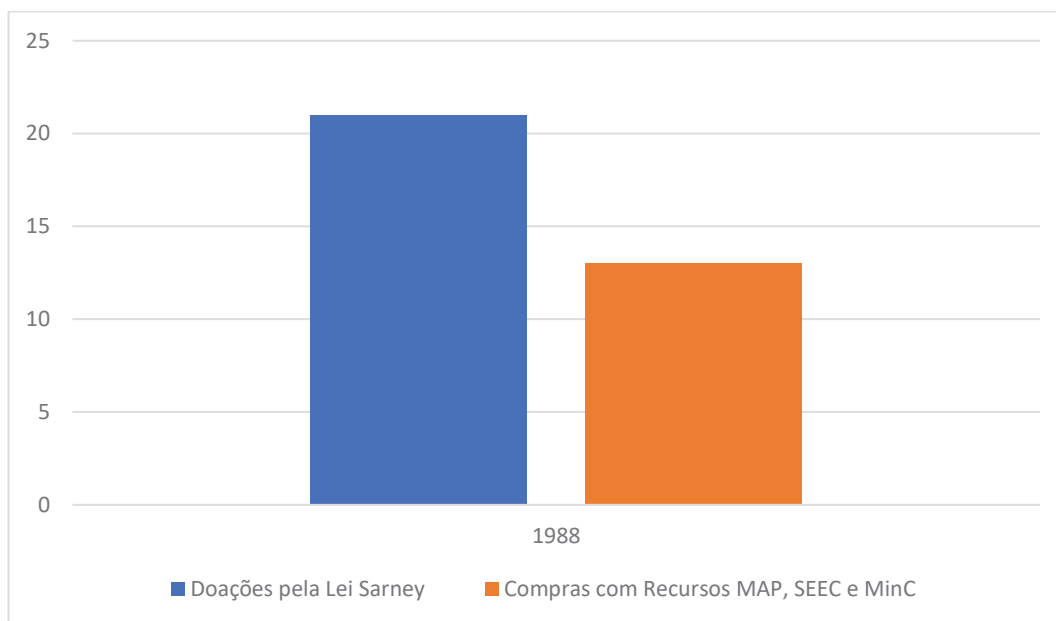
Em diversos artigos de jornais do período, revelou-se a vontade de ampliar o acervo, alguns deles já explorados na tese. Ressalta-se alguns números divulgados pela mídia impressa, como em março de 1990, anunciando que o museu reunia uma média de 300 obras, duzentas obras a mais que a sua inauguração (Cf. MAP, mar./1990). Com a doação de obras de Jefferson Cesar, por Lydia Cesar em 20 de novembro de 1990, este número subiria para quase 500 obras.

Por ora, podemos citar Ennio Marques Ferreira, em 1989, acerca das aquisições e do empenho do então diretor do MAP.

Pela primeira vez na história da administração pública do Paraná, um museu de arte consegue adquirir, com recursos orçamentários próprios, um lote de 9 importantes obras: duas outras peças de Jefferson Cesar, Franco Giglio (1937-1982), duas colagens em madeira de Antonio Arney e telas de Alberto Massuda, Helena Wong, Alcy Xavier e Ida Hannemann de Campos. Através de recursos da SEEC foi comprada uma tela de Miguel Bakun, com verbas do MinC uma excepcional pintura de Freyesleben; foi recentemente incorporada ao acervo a colagem/óleo/tela de João Osório Brzezinski, colocada à disposição do MAP graças a recursos oriundos da Lei Sarney, que também ofereceu condições para a fundição da escultura “Dionisos” de João Zaco Paraná, obtida a partir de matriz pertencente ao Museu Nacional de Belas Artes (FERREIRA, 2006).

Em 1988, temos o maior número de obras que entraram através de compra com recursos do governo e doações de pessoas jurídicas e físicas que obtiveram os benefícios da Lei Sarney. Das aquisições, foram encontrados 13 registros de aquisição de obra de arte que utilizaram recursos financeiros estaduais ou nacionais (no caso, 1 obra de recurso nacional) e 21 doações ao MAP que chegaram pela Lei Sarney, conforme o gráfico 2.

Figura 2. Doações e aquisições por recurso financeiro - 1988 (MAP).



Fonte: Reserva Técnica do MON, 2017.

Apesar da quantidade de obras que foram incorporadas ao MAP através da Lei Sarney ser maior que as obras adquiridas com os recursos financeiros, em valores, as somas são bastante dispare. A coluna em azul do gráfico 2 possui uma soma aproximada de Cz\$ 603.000,00 (Cruzados), enquanto a coluna laranja possui aproximadamente Cz\$1.130.000,00 (Cruzados), portanto o investimento do governo foi muito maior, como afirmou Justino, em entrevista citada.

Para exemplificar a importância dos recursos provenientes do governo, temos a aquisição da obra de “Moça com cavalo” de Alberto Massuda, por Cz\$50.000,00 (Cruzados) pagos ao artista em setembro de 1988, conforme nota e pedido de empenho do Governo do Estado. Mas, a confusão com Lei Sarney era evidente, pois consta na ficha de inventário de obras do Estado como ‘Aquisição (Lei Sarney)’, enquanto o correto, como demonstram os documentos referentes à obra, como nota fiscal, recibo e contrato, é configurá-la como aquisição com recursos do Estado. Outro exemplo é uma aquisição de autoria de Franco Giglio, ‘Dolce Famiglia’ realizada em setembro de 1988 por Cz\$100.000,00 (Cruzados). As obras adquiridas são duas telas, que representam a forma de pintar dos artistas, além de possuir como objetivo o preenchimento das lacunas da história da arte paranaense, como era amplamente anunciado pelo museu. Esses pontos foram argumentos utilizados para a demonstrar a importância (e necessidade) das compras, ao então Secretário. Na época, ainda

foram adquiridas obras de Jefferson César, Antônio Arney, Helena Wong e Waldemar Curt Freyesleben.

Myriam Sbravati, em entrevista a Marina Carneiro (2018), comenta o processo que Ennio Marques Ferreira utilizava para conseguir orçamento e compra de obras importantes:

Ele tinha uma boa entrada com os políticos e as pessoas de poder. Ele já tinha conseguido comprar algumas obras de arte com dinheiro do orçamento. Naquela época não existia nada disso [leis de incentivo]. Foi lá no ouvido do Secretário, batalhou e conseguiu. Inclusive um quadro grande que eu lembro dessa época, que são alguns, mas aquele grande da Helena Wong (SBRVATI apud CARNEIRO, 2018, p. 68).

Um exemplo de entrada de obra no MAP por benefícios da Lei Sarney é uma obra de Eugenio P. Sigaud. A pintura em óleo sobre tela, intitulada “A Paz (enterro de um soldado)”, foi comprada pelo Banestado em 3 de julho de 1989 por NCz\$ 2.200,00 (Cruzados Novos) do galerista Ricardo Krieger. Nos termos da Lei 7.505/86 o banco doou a obra ao MAP, doação formalizada apenas em janeiro de 1990, em “Termo de doação com benefícios da Lei 7.505/86”.

Todas as obras incorporadas em 1990 foram doadas, sendo: 263 obras de Jefferson Cesar, em sua maioria estudos de árvores, cavalos, casas coloniais, figuras humanas, elmos medievais e estudos de figuras religiosas. Havia, também, 11 caricaturas, 5 pinturas e 8 desenhos. No mesmo, Violeta Franco doou ao MAP uma pintura e 7 desenhos, e obras de Guido Viaro e Adolf Walter também foram adicionadas ao acervo.

Entre as doações, números expressivos, como 55 matrizes de metal do artista Fernando Calderari, doadas por Uiara Bartira e desenhos em grafite, giz pastel, moldes e trabalhos em gesso, madeira e cimento que são de autoria de Erbo Stenzel, doadas por Nestor Stenzel, totalizando 103 obras. Duas destas obras, inclusive, receberam versões em bronze, executadas pelo MON no ano de 2008, a partir dos moldes de gesso doados em 1995. A obra em questão é intitulada “Água pro morro”.

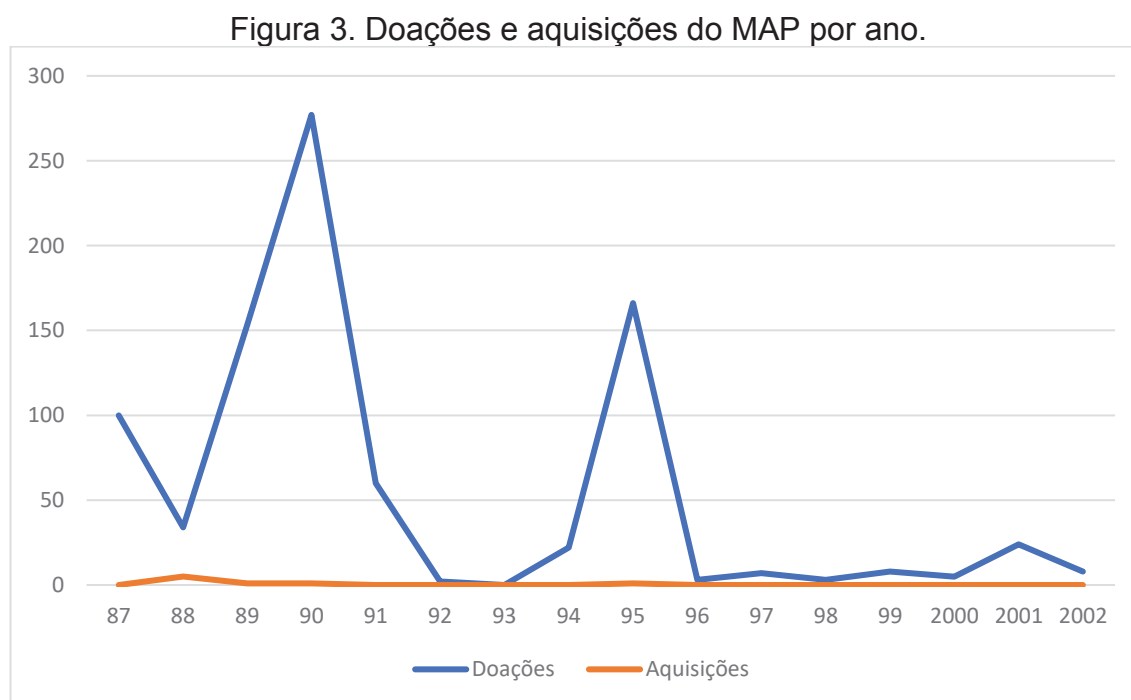
Em 1987 a família Stenzel firmou um contrato de comodato com o MAP e, entre as obras estavam o molde em gesso de “Mulher reclinada” ou “Nu feminino recostado” (os dois nomes constam nos documentos consultados no MON). Mais tarde, em 1995, uma parte deste comodato será definitivamente doada ao MAP. Em 1989, Nestor Stenzel autorizou a fundição em bronze desta obra, que foi realizada pelo MAP,

configurando uma aquisição de acervo por compra, por parte da Secretaria de Cultura. A fundição foi realizada em outubro de 1989 por Ncz\$10.457,00 (Cruzados Novos) pela Fundição e Metalúrgica Zani, no Rio de Janeiro, com recursos obtidos através da Lei Sarney, onde o molde deveria ser transportado para lá por kombi da SEEC, como evidencia o Ennio em carta ao Secretário de Cultura.

Em seu relatório da viagem, Ennio escreveu que, além de entregar formalmente o gesso à Fundição Zani, também entregou obras em gesso que pertenciam a Casa João Turin, a pedido de Jiomar José Turin. Voltou, então, a Curitiba com o busto de João Zaco Paraná, doação de Celita Vaccani ao MAP.

O ano de 1995 foi importante para a consolidação do acervo do MAP. Através da Resolução nº 3726/95, o então Secretário do Estado da Administração, Reinhold Stephanes Junior transfere, por definitivo, 29 obras para o acervo patrimonial do museu, dos seguintes artistas: Alfredo Andersen, Miguel Bakun, Theodoro de Bona, Ricardo Koch, Frederico Lange de Morretes, Oswald Lopes, Arthur Nisio, Wilson de Andrade Silva, João Turin, Guido Viaro, Silvio Nigri, Napoleon Potyguara Lazzarotto, Hermann Schiefelbein, Paul Garfunkel e Fernando Calderari.

A partir destas considerações foi elaborado o gráfico 3, com os números de doações e aquisições de obras de arte por ano, no MAP.



Fonte: Reserva Técnica do MON, 2017.

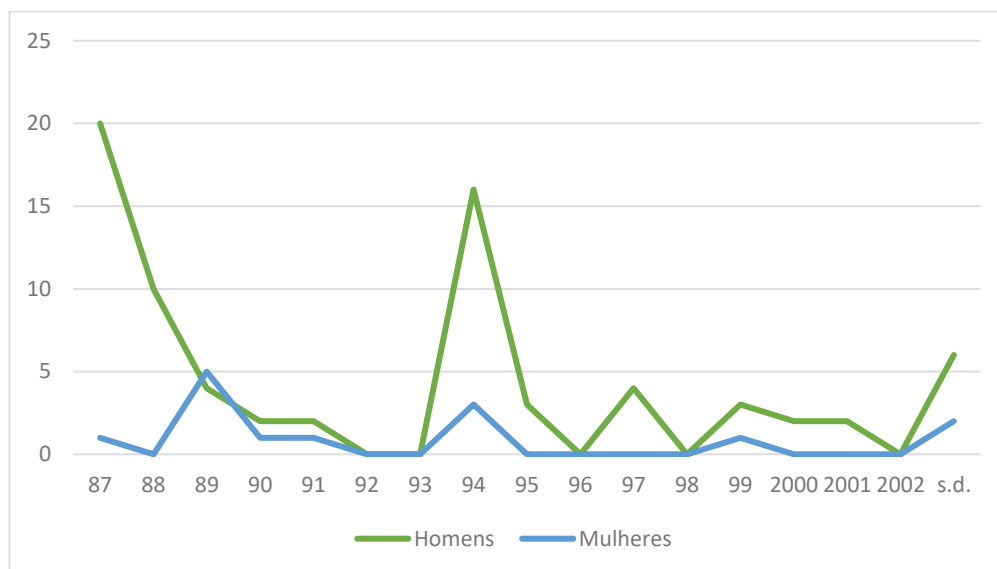
O gráfico 3 foi construído através de dados de fichas de inventário do MAP. Para a sua elaboração foram utilizados os seguintes critérios:

- Doação – transferências de órgãos do Estado contabilizadas em 1987, apesar de ocorrerem definitivamente apenas em 1995; comodatos; doações de terceiros pela Lei Sarney; doações de artistas e doações de terceiros.
- Aquisição – compras com recursos do Estado através da dispensa de Licitação conforme a Lei nº 8666/93, recursos orçamentários do MAP, da SEEC e uma obra de Freyesleben com recursos do MinC.

Pode-se analisar a partir do gráfico que quantidade de obras doadas é muito maior que a quantidade de obras adquiridas com os recursos financeiros. Como a linha de aquisições está muito próxima ao zero, descreve-se: Em 1988 foram 5 obras; em 1989, 1990 e 1995 foram 1 obra em cada ano; nos outros anos de existência do MAP não foram encontrados registros de compra de obra de arte, por nenhum recurso. Isso demonstra pelo menos duas questões importantes: o interesse de famílias em guardar em local adequado o acervo dos familiares artistas ou colecionadores, além de preservar e construir a memória artística do estado; as leis de incentivo para a museologia e o acervo ainda eram incipientes no Paraná, conforme demonstrado no capítulo 2.

A partir dos dados de entrada de obras de arte no museu, já analisados anteriormente, outros questionamentos surgiram a respeito do perfil do acervo do MAP. Como exemplo, quantos artistas no total e, em cada ano, tiveram obras incorporadas no MAP? As respostas estão no gráfico 4, que demonstra um total de 87 artistas sendo 74 homens e 14 mulheres. Há de se considerar que um mesmo artista pode ter mais de uma obra adquirida pelo museu, em diferentes anos. Para não gerar conflito nos dados, foi considerada apenas a primeira data de entrada de cada artista. Foi incluído no gráfico a categoria sem data (s.d.) para artistas que possuem obras no acervo do MAP, porém não possuem data de incorporação.

Figura 4. Artistas com obras no MAP.



Fonte: Reserva Técnica do MON, 2017.

Em 1989 temos o único ponto do gráfico em que as mulheres superam os homens em números de incorporações de obras. São elas as artistas Helena Wong, Emma Koch, Celita Vacani, Crystina Sadowska.

Podemos observar que em alguns anos não houve a incorporação de artistas “inéditos no acervo”. Os pontos em que as linhas do gráfico tocam o eixo X mostram a repetição de artistas que já possuíam obras no acervo.

Em 1994 houve a doção por testamento de uma parte da coleção Fernando Carneiro, o que levantou outra questão: se, nesse ano, há a entrada de obras de relevância nacional, como estas são incorporadas no acervo? Sabemos, diante do recorte temporal anunciado em discursos oficiais, que a coleção do MAP abrangia tanto obras acadêmicas, quanto modernas. Como afirmou Justino (2010) a arte no Paraná permitiu-se e permite-se experimentar.

O MAP possuía em sua ficha de inventário a tabela de “temáticas” com a seguinte lista de códigos e temas: 01. Abstrato; 02. Abstrato Informal; 03. Abstrato geométrico; 04. Figurativo; 05. Paisagem; 06. Marinha; 07. Cena de gênero; 08. Natureza morta; 09. Retrato; 10. Animalista; 11. Sacra; 12. Nu; 13. Auto Retrato; 14. Figura Humana; 99. Outra.<sup>91</sup>

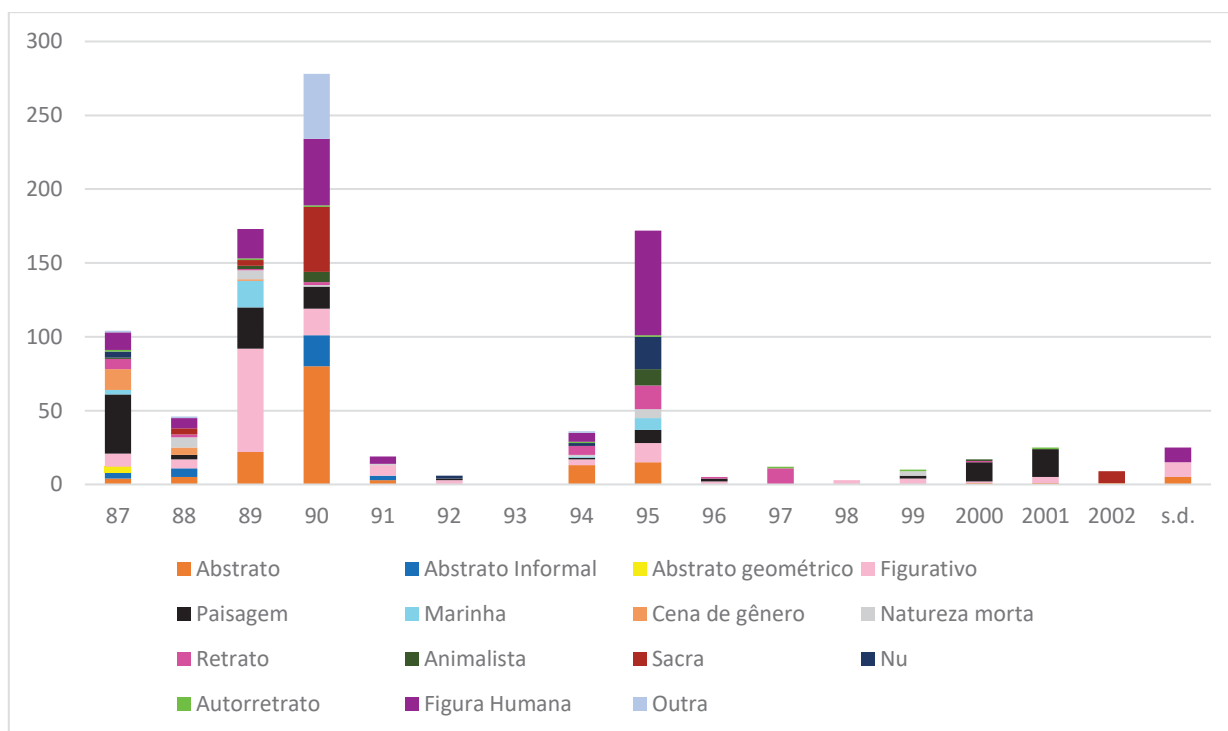
O Gráfico 5 foi elaborado a partir desta categorização. Porém, quem as categorizou? Há, nas fichas de inventário, o campo de assinatura do inventariante,

<sup>91</sup> Cf. Ficha inventário MAP. Disponível em consulta local a Reserva técnica do Museu Oscar Niemeyer.



onde a maioria foi assinada por Myriam Sbravati, sem mencionar quem atribuiu a temática. Dessa maneira, para essa pesquisa, considerou-se que o atribuidor foi o próprio museu.

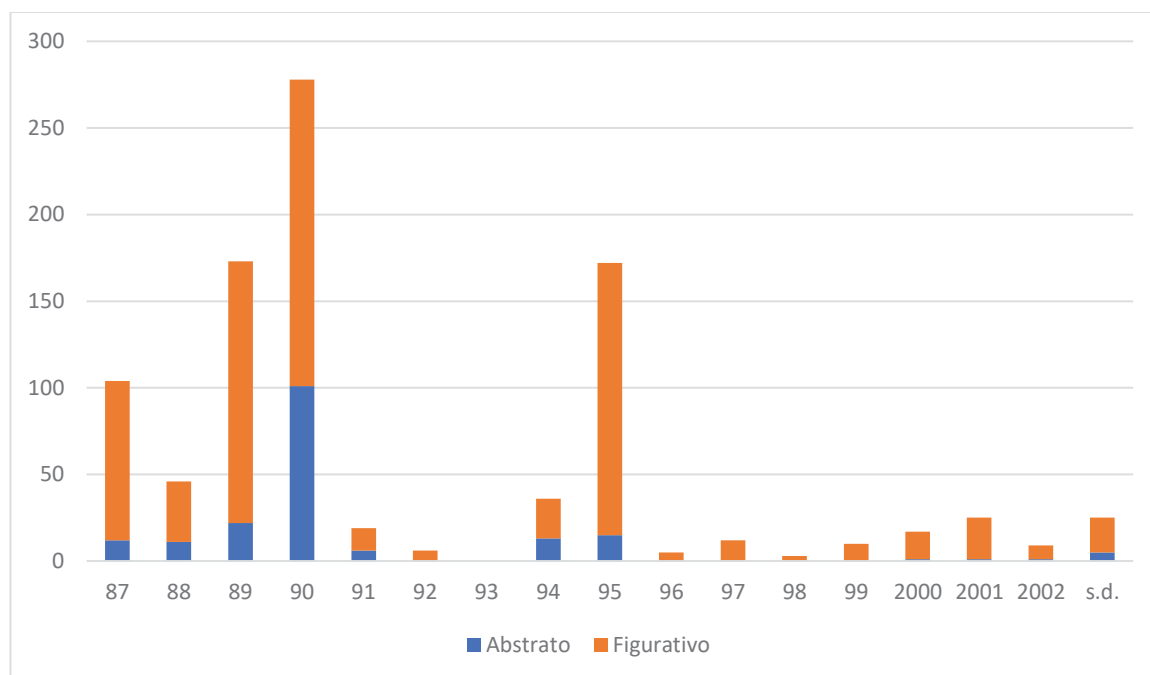
Figura 5. MAP: ‘Temática’ das obras por ano.



Fonte: Reserva Técnica do MON, 2017.

Estamos diante de um gráfico complexo, com muitas diversas categorias e nomenclaturas. É preciso estabelecer, por exemplo, que “Figurativo” engloba qualquer forma que remete a natureza real da percepção, que permite ao observador uma referência direta a correspondentes reais dos objetos representados, então gêneros como natureza morta, nu, sacra, marinha, animalista, paisagem, retrato e autorretrato, figura humana e cenas de gênero entrariam nesta categoria. Assim como os eixos de experimentação abstrata compreenderia o abstrato, o abstrato informal e o abstrato geométrico.

Figura 6. Abstração e figuração no MAP.



Fonte: Reserva Técnica do MON, 2017.

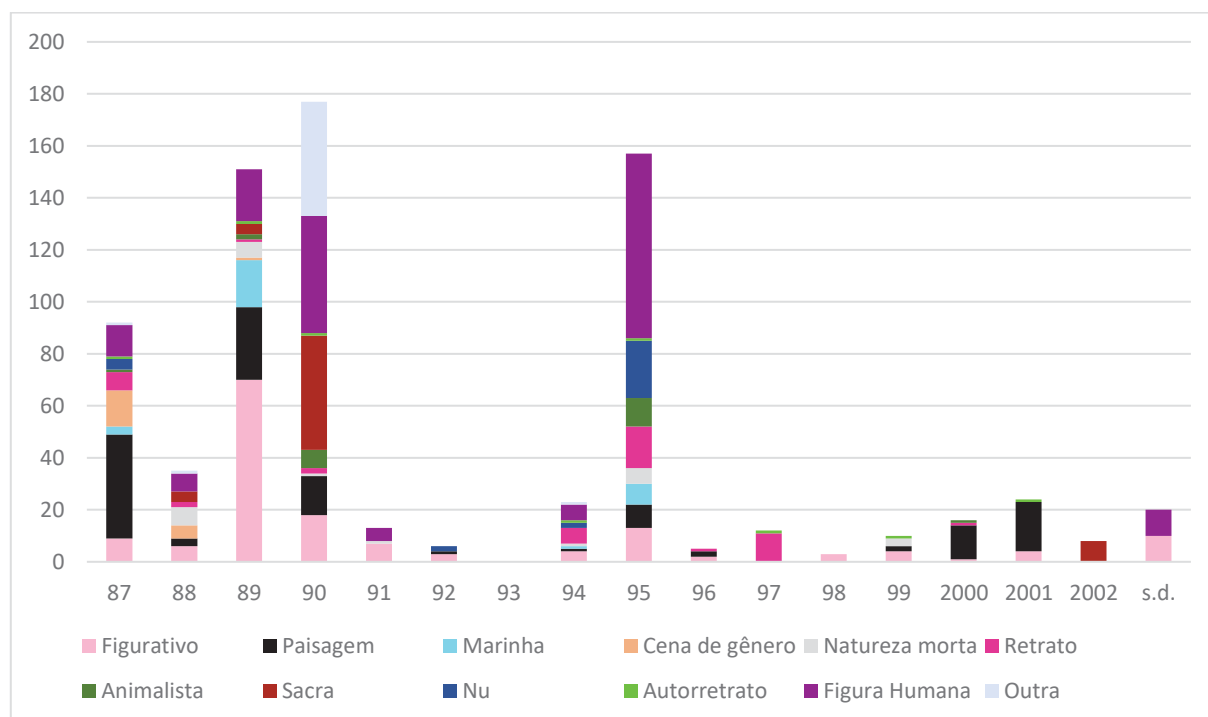
O gráfico 6 é a soma das 'temáticas', sendo 'abstrato' todas as obras em que foram atribuídas pelo MAP a categoria de abstrato, abstrato informal e abstrato geométrico. No caso de 'figurativo' refere-se à soma dos números 04 a 14 na referida citação (página 125). Nas colunas empilhadas, podemos observar a prevalência da cor laranja, que representa o eixo figurativo. Por exemplo, em 1990 tivemos a doação de centenas de obras de autoria do artista Jefferson Cesar, como a série de desenhos 'Desestruturação'. Com este exemplo destaca-se a incorporação de obras classificadas como abstratas. No mesmo ano houve a incorporação de obras de Violeta Franco, assinaladas como 'abstracionismo informal', e exemplificam mais uma vez esta representação.

Em 1987 a paisagem predominou no acervo, graças às transferências de obras de órgãos administrativos do estado, que as utilizavam para decorar os gabinetes. Obras como de Alfredo Andersen, Theodoro de Bona, Frederico Lange de Morretes, Guido Viaro, entre outros, além de marinhas e paisagens de Miguel Bakun, contabilizados como "figurativo" no gráfico.

Sugere-se também a leitura do gráfico 7 e 8, que representa em separado o eixo figurativo e o eixo abstrato, respectivamente. Manteve-se o critério "Figurativo" e o critério "Abstrato" para demonstrar que muitas obras não foram categorizadas como

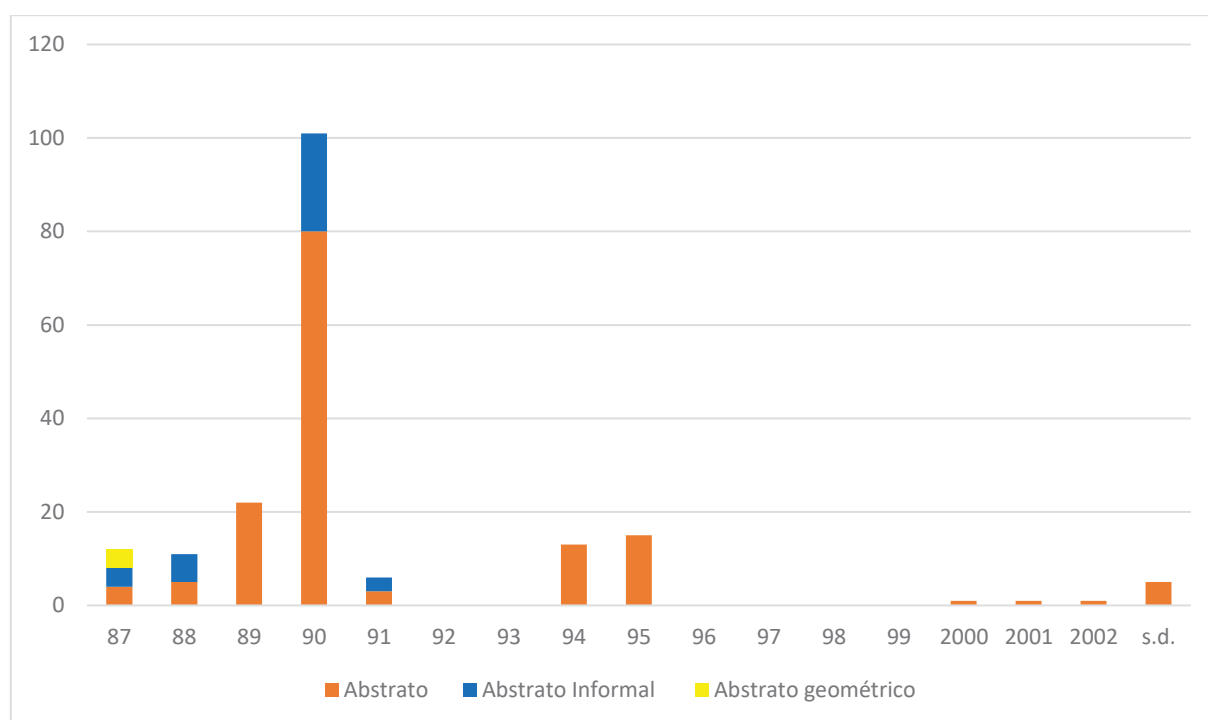
um gênero ou pelo tipo de abstracionismo, mas foram assinaladas na ficha a opção “Figurativo” e a opção “Abstrato”.

Figura 7. Gêneros no MAP.



Fonte: Reserva Técnica do MON, 2017.

Figura 8. Abstração no MAP.



Fonte: Reserva Técnica do MON, 2017.

No ano de 1995 houve duas grandes doações: Uiara Bartira doou 55 matrizes de gravura de Fernando Calderari; e Nestor Stenzel doou desenhos e esculturas de Erbo Stenzel, totalizando 103 obras. Visto que Erbo é mais conhecido por seus retratos, no ano há o predomínio da incorporação de obras de figuração humana e baixos-relevos. Além da presença do “abstrato” e “marinha”, graças as obras de Calderari.

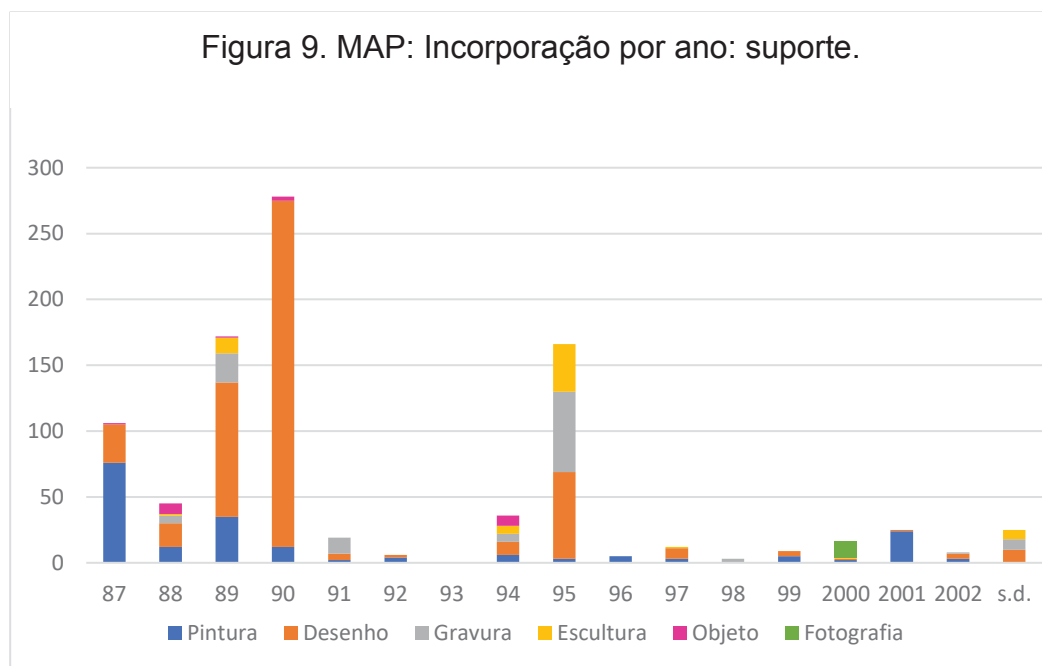
Assumiu-se, no início desta pesquisa, a hipótese de que a pintura fosse a técnica que prevalecesse nos exemplares do acervo do MAP, pois conhecendo a produção dos artistas, a maioria deles possuíam a pintura a óleo como o principal meio de expressão. Como demonstra o gráfico 9, esta hipótese não se fundamenta, visto que o desenho prevaleceu, sobretudo pelas doações de estudos e dos quase 200 desenhos em grafite de Jefferson Cesar, ou ainda os mais de 50 desenhos do Ennio Marques Ferreira, além de mais de uma dezena de desenhos de Nilo Previdi e Euro Brandão, ou ainda do próprio Erbo Stenzel.

A ficha de inventário do MAP, a exemplo da ‘temática’, também possuía uma lista de ‘categoria’, onde estão: pintura, desenho, gravura, litografia, serigrafia, xilografia, escultura, objeto, colagem, entalhe, instalação, tapeçaria, monotipia, monoprint, mosaico, vitral e outras. Na pesquisa será utilizado o termo suporte.

Como os suportes são muitos, para o gráfico a seguir, algumas foram agrupadas: pintura; desenho; gravura (somando as obras de litografia, xilografia, monoprint e monotipia); escultura (somando o suporte de entalhe, tapeçaria, mosaico, vitral), objeto (incluindo colagens) e fotografia. Estes suportes utilizaram dos materiais dentre estes disponibilizados pela lista a seguir: óleo, guache, aquarela, acrílico, crayon, carvão, lápis cera, lápis pastel, lápis de cor, nanquim, mista, xilogravura, litografia, linoleogravura, calcografia, heliografia, processo. fotomecânico, sanguíneo, caneta esferográfica, grafite, ecoline, bico de pena, cerâmica artística, madeira, metal, pedra, gesso, têmpera, encáustica, afresco, escultura plena, baixo relevo, alto relevo, terra cota, cimento, cerâmica utilitária, aguada, outras.<sup>92</sup>

---

<sup>92</sup> Cf. Ficha inventário MAP. Disponível em consulta local a Reserva técnica do Museu Oscar Niemeyer.



Fonte: Reserva Técnica do MON, 2017.

Em abril de 2000, por exemplo, foram incorporadas 13 cópias em papel/foto de obras de Guilherme William Michaud, oferecidas pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná, PUC/PR, cujas imagens foram catalogadas pelo museu como fotografia, pela primeira vez, apesar de já possuir fotografias documentais em seu acervo. Para diferenciar brevemente as categorizações de fotografia, podemos lembrar de diversos autores que se debruçaram em estudar a fotografia e suas transformações na história da imagem.

André Rouillé (2009) enfatiza que informar é a função mais importante da fotografia, como documento. É interessante destacar que o autor aproxima, a partir dos anos de 1980, a fotografia como documento na arte contemporânea. A foto-documento por muito tempo informou coisas e estado de coisas e não necessariamente, acontecimentos.

Confrontando-nos com esses objetos enigmáticos que são as fotos – com ou sem arte –, e examinando as diferentes modalidades segundo as quais elas são encomendadas, produzidas, criadas, comunicadas, recebidas, consumidas, contempladas, deslocadas, desviadas, retiradas, recusadas, etc., é que poderemos identificar os problemas que elas implicam e formular respostas ou outros problemas – em resumo, refletir sobre a fotografia (SOULAGES, 2010, p. 17).

Segundo François Soulages, para analisarmos as fotos, artísticas ou não, é necessário buscar mais informações acerca delas, refletir sobre o processo de produção das imagens e a sua posterior veiculação. Veremos, com a análise das

incorporações no MON, que a fotografia está muito presente na continuidade do acervo com a nova instituição, a partir de 2004.

Outro dado que parece importante pontuar, além da predominância do desenho e da presença da fotografia, são os anos em que houve a incorporação de um número semelhante de obras de arte de diversas linguagens. Por exemplo, em 1995 o número de obras incorporadas na categoria desenho é semelhante à categoria gravura. Em 1994 também tivemos um número semelhante de obras, com a contribuição do testamento de Fernando Carneiro, que doou parte de sua coleção ao MAP, o total de 29 peças, a maioria obras de arte, mas também peças de mobiliário e revistas internacionais de arte. Sobre peças que não foram contabilizadas podemos citar também uma série de ferramentas de trabalho, como pinceis, caixas, *godets*, cavaletes, entre outros objetos do artista Erbo Stenzel, doados ao MAP em 1991.

Portanto, temos neste subcapítulo resultados importantes sobre o perfil do acervo atual do MON. Um dos seus acervos iniciais, o pertencente ao MAP, incorporou obras de técnicas diversas e das linguagens mais tradicionais das artes visuais, no caso a pintura, gravura e escultura, além de temáticas variadas, prevalecendo a paisagem, a figuração humana, o figurativo e os artistas homens.

Para uma análise final das obras incorporadas pelo MAP que permanecem no MON, iremos ilustrar as somas destes dados ano a ano. Posteriormente, os números deste gráfico serão cruzados com os números do Banestado e do MON. Nos dados numéricos de suporte no acervo, temos o seguinte gráfico demonstrando as somas:

No Gráfico 9, com observação mais cautelosa, era possível prever que a soma das obras incorporadas em cada suporte, prevaleceria o desenho. Com o gráfico 10, podemos perceber que se trata de mais da metade do acervo do MAP. Não é o foco desta pesquisa analisar a representatividade ou importância destes desenhos, comparados às outras linguagens. Seguida dos desenhos, são 192 obras em pintura, 119 obras em gravura, 64 obras escultóricas, 21 categorizadas como objeto e 13 na categoria de fotografia. Talvez observando o gráfico 6, 7 e 8 que trouxe os eixos formais das obras incorporadas ao acervo do MAP e mantidas no MON, ano a ano, não seja possível imaginar a comparação das somas daqueles gráficos, por isso foi elaborado o gráfico 11, a fim de ilustrar essa perspectiva.

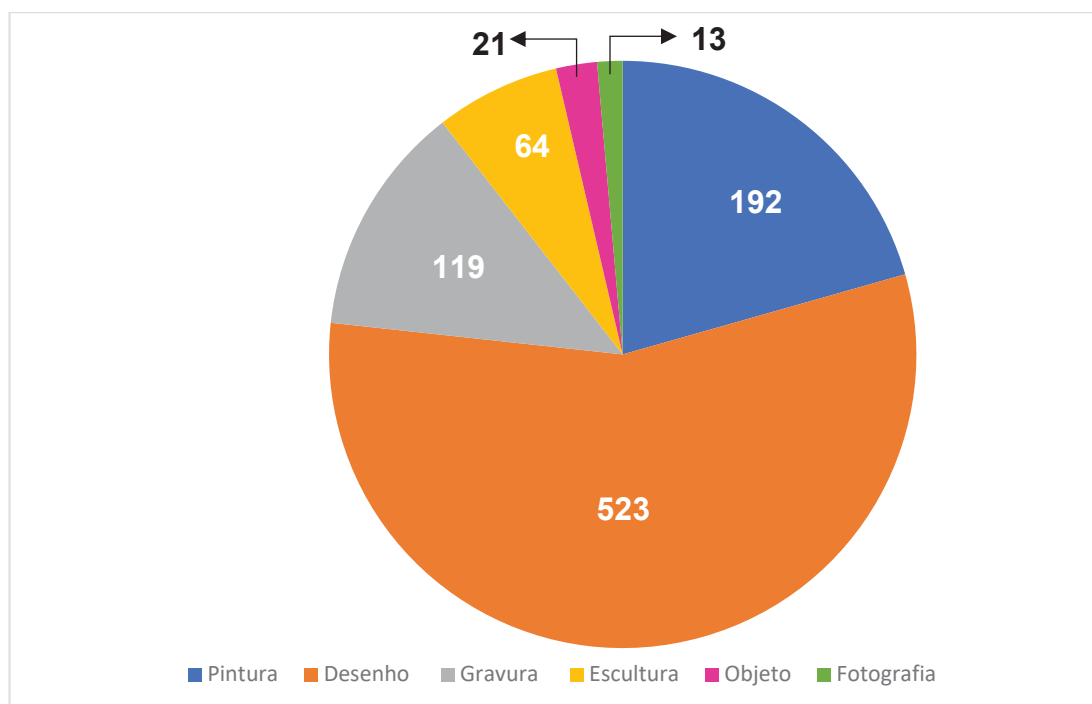
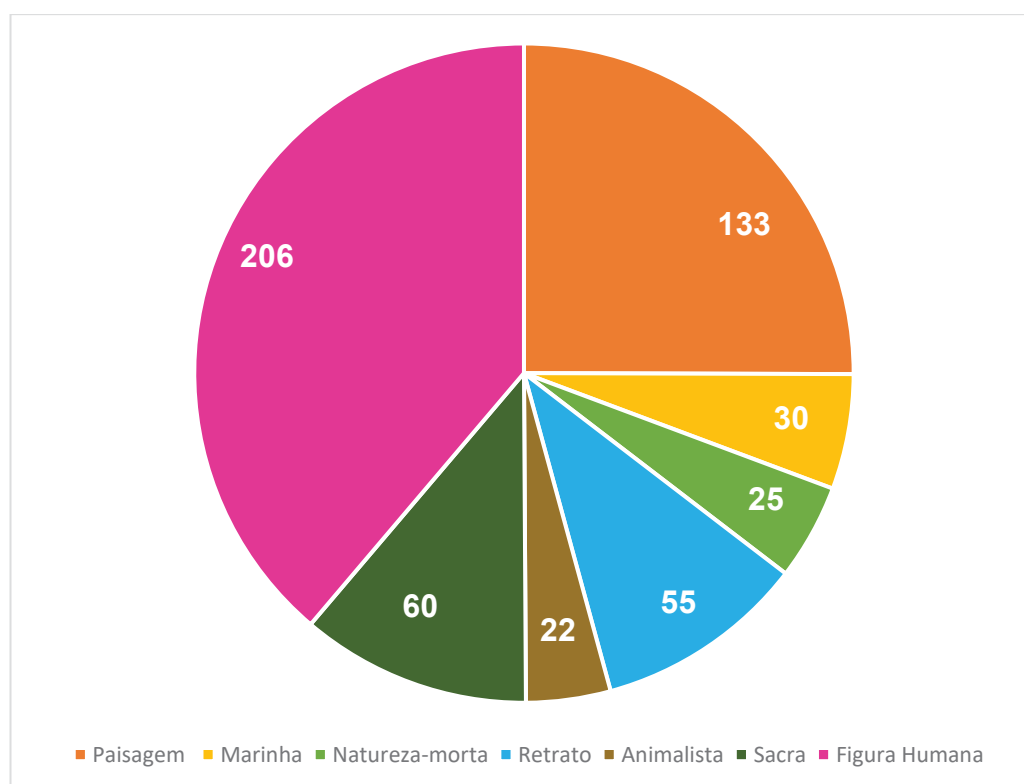


Figura 10. Total de obras por suporte no MAP.

Fonte: Reserva Técnica do MON, 2017.

Figura 11. Total de obras por gênero no MAP.



Fonte: Reserva Técnica do MON, 2017.



Para melhor compreensão deste gráfico, optou-se pelo agrupamento: somou-se os dados de ‘retrato’ e ‘autorretrato’ em uma única categoria ‘retrato’; 3. a ‘figura humana’ e o ‘nu’ foram agrupados em ‘figura humana’; 4. a ‘cena de gênero’ foi agrupada à ‘figurativo’. Não foram agrupados os dados de ‘retrato’ e ‘figura humana’ por compreender que muitos dos retratos ou autorretratos referem-se à personalidades e artistas reconhecidos ou intitulados, enquanto que ‘figura humana’ prevalecem obras de estudo anatômicos de posicionamentos corporais vestidos, articulações e outras vertentes de estudos acadêmicos que não necessariamente exibem o nu. Após a apresentação do gráfico, estes agrupamentos serão comentados.

Depois de apresentado o número total de obras pelo gênero, o gráfico apresentou um predomínio de três deles: em ordem decrescente temos figura humana (39%), paisagem (25%) e sacra (11%). Se incluirmos o retrato (10%) podemos concluir que condiz com o perfil de acervo escrito no Regulamento do MAP:

Órgão vinculado à Secretaria da Cultura do Estado do Paraná, o MAP tem por finalidade: pesquisar, documentar, recolher, abrigar, preservar e expor obras representativas dos mais importantes artistas que preferencialmente atuaram no período que antecede a década de sessenta deste século, personalidades essas nascidas no Paraná ou radicadas em nosso estado, ou ainda, aquelas cuja vida e a obra tenham relação com a cultura paranaense (MAP, Regulamento, 1988).

Visto que a temática destes artistas do final do século XIX e primeira década do século XX, com correntes inspiradas em “serem modernos” e ao mesmo tempo, praticar o academicismo e experimentando a abstração<sup>93</sup>, o MAP “preencheu lacunas da história da arte no Paraná”, como era o objetivo que o Ennio costumava anunciar nas mídias impressas a respeito da missão do MAP. A presença de outras temáticas e linguagens, como ‘objeto’ e ‘fotografia’ demonstram que as incorporações se abriam ao novo, respeitando o recorte temporal que antecede à 1960, mas não se restringindo ao tipo de obra que inaugurou o museu em 1987, ou seja, as pinturas a óleo com temática de paisagem.

O MAP foi imprescindível não somente pela coleção de obras de arte que reuniu mas, a partir de seu acervo, documentar as obras para a pesquisa, realizar exposições temporárias que refletiam os artistas ou temas organizados e, acima de tudo,

<sup>93</sup> Diversos autores podem ser indicados para este tipo de discussão, que não cabe na pesquisa. Entre eles, Cf. FERREIRA (2006); JUSTINO (2003), presentes nas referências, além de BORGES, E.; FRESSATO, S. **A arte em seu estado**. 2 vols. Curitiba: Medusa, 2008.

preocupar-se em arquivar todo este interesse construído através da história da arte no Paraná. A partir da doação por testemunho de obras da coleção de Fernando Carneiro, em 1994, que abre as incorporações para recepção de obras de artistas estrangeiros e nacionais – não somente com atuação no Paraná - amplia-se no MAP uma função de grande importância neste estudo: reconhecer se este acervo abrigado atualmente no MON, foi operado como memória viva e movente, flexível, que foi contornando e construindo a memória coletiva de um passado amplo, diverso, sempre a reconstituir-se.

Este ponto de vista acerca da memória formulada por coleções é compartilhado por Emerson Dionísio de Oliveira, apresentado no capítulo 1 e do ponto de vista discutido em dois artigos, o primeiro de Ana Maria Alves Machado<sup>94</sup> e o segundo de Sylvania Sousa do Nascimento.<sup>95</sup>

No primeiro, trazendo como contexto as políticas museológicas no Brasil, a pesquisadora encerra seu artigo trazendo um tom positivo ao futuro dos museus, dado o crescente número de inaugurações nas últimas décadas e o ânimo das iniciativas das práticas museais:

Aos museus brasileiros cabe cumprir um papel de referência e de base para o futuro da cultura e da sociedade. Ao ultrapassar o antigo status do museu como templo de todas as musas, os museus brasileiros, no percurso de sua implementação, adquirem potencialidades de abrir ao cidadão, nas dimensões do novo e do velho, espaços de contato e de interação com sua história e cultura (MACHADO, 2013, p. 156).

A memória através das obras de arte do acervo, constituída para interação, a ser completada pelo público enquanto espectador das exposições que comunicam seus acervos nos espaços museais, é um entendimento também compartilhado no segundo artigo, de Sylvania Nascimento, que completa:

O museu é um local de patrimônio, de coleções de objetos e de artefatos, mas é também um local de lazer, de prazer, de sedução e de encantamento, de reflexão, de busca de conhecimentos. Em oposição à instituição elitista e estática do século XVII, o novo museu abre suas portas ao público e

<sup>94</sup> Ana Maria Alves Machado é Mestre em História pela Universidade Federal de Minas Gerais (2004) e bacharel licenciada em História pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (2001). Atualmente é advogada e professora do ensino superior nos cursos de Direito e História.

<sup>95</sup> Sylvania Sousa do Nascimento é graduada em Física pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) (1983), mestre em Ensino de Ciências (Modalidade Física e Química) pela Universidade de São Paulo (1990), doutora em Didática das Disciplinas de Ciências e Tecnologias pela Universidade Paris VI (1999) e com pós-doutorado em Educação pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) (2008-2009).

conquista a rua e todos os espaços da paisagem urbana para se tornar um local de memória (NASCIMENTO, 2013, p. 234).

No ponto de vista da autora, os novos museus requerem novos olhares para as práticas educativas e vice-versa. Neste sentido inovador, a memória pode ser também um instrumento para didáticas mais ativas e qualquer espaço pode ser lugar de construir, reorganizar, reconstruir memória e não apenas o espaço interno do museu, com iluminação focada e paredes geralmente brancas.

### 3.2 O ACERVO BANESTADO: UM PERFIL DA COLEÇÃO

Ennio Marques Ferreira escreveu um texto sobre o acervo artístico constituído pelo Banco Banestado por ocasião da exposição realizada em 2002 na Casa Andrade Muricy – CAM<sup>96</sup>, entre abril e maio daquele ano. Na primeira parte do texto, comenta sobre a relação das redes bancárias com a arte:

O rico e nem sempre representativo acervo artístico existente nos estabelecimentos de crédito no Brasil começou a se formar e se avolumar nas últimas décadas do século passado [...] Com finalidade utilitária ou decorativa, esse acervo composto, notadamente, por peças de pintura, gravura, e escultura em menor número [...] Com o gradual enxugamento e racionalização da estrutura bancária nacional, o seu relacionamento visual com a clientela de balcão foi sofrendo transformações, dando lugar nas paredes, em vez da boa obra de arte, às assépticas peças publicitárias, de comunicação direta e imediata (FERREIRA, 2006, p. 270).

Podemos observar com as palavras do autor que a prática do Banestado era comum no país, e que a incorporação dessas obras poderia ser por patrocínio, compra direta da obra com o artista, ou para liquidar dívidas ou qualquer outra pendência judicial. Podemos perceber que, até hoje, os bancos costumam financiar a produção artística, mas buscaram outras formas de ligar as marcas bancárias à arte, já que as paredes dos bancos não são mais decoradas com obras de arte, mas sim, com “assépticas peças publicitárias”, como afirmou o Ennio. Estas novas formas são visíveis com os espaços culturais, como diversas unidades da Caixa Cultural e do Centro Cultural do Banco do Brasil, que promove eventos artísticos, exposições,

---

<sup>96</sup> A CAM está fechada desde 2014 aguardando o restauro. Em 2019, a *Gazeta do Povo* noticiou a demorada espera da obra, lamentando que o espaço não esteja mais a disposição do público: “Mesmo com o levantamento das melhorias necessárias realizado em 2014, ainda não há previsão de início dos reparos. Segundo a Coordenação de Patrimônio Cultural (CPC), um projeto para o restauro está em andamento, mas sem prazo para lançamento da licitação e início das obras” (RUPP, out./2019, n/p).

peças teatrais, entre outros. Mas, os bancos privados, como o Bradesco, Santander e Itaú também investem pesado em arte e cultura. De acordo com entrevista publicada na Revista Exame em 27 de maio de 2015 com o então diretor de estratégia de marca do Banco do Brasil, Luís Aniceto Silva Cavicchioli<sup>97</sup>, a ligação da marca com a arte e cultura é fundamental para agregar novos valores à marca: “o incentivo à cultura se configura como importante ferramenta de geração de experiências positivas, oferecendo visibilidade de marca” (DEARO, 2015).

A relação do século XX entre as instituições financeiras e a arte também ecoava em bancos estaduais, como o Banestado, que decorava agências e salas de direção administrativa com obras de arte, em sua maioria pinturas. Os registros destas obras que restaram nos arquivos do banco após a sua liquidação, foram transferidos ao Instituto Itaú Cultural, junto com o acervo artístico correspondente, em 2000-2001. Vendo a relevância deste acervo para o estado do Paraná, o Itaú doou as obras para a Secretaria de Estado da Cultura do Paraná, que as transferiram ao recém-criado NovoMuseu, posterior MON. Neste momento, em 2001, foi realizado um levantamento com as fichas antigas sendo a responsável pela catalogação, a museóloga Eliana Moro Réboli<sup>98</sup>.

São estes documentos, as fichas do antigo Banestado e a catalogação realizada em 2001, as principais fontes de levantamento dos dados utilizados neste tópico. Foram realizadas diversas consultas locais a estes e outros documentos que já foram digitalizados pela equipe de acervo do Museu Oscar Niemeyer, localizados atualmente na Reserva Técnica do museu.

Antes de se aprofundar nos números apresentados, cabe destacar ainda mais um trecho desta importante exposição realizada na CAM em 2002, pela pesquisa, organização e texto de Ennio, que resume em poucas palavras os principais eventos do Banestado na área de cultura e preservação, além de reforçar que a maior parte das incorporações ocorreram nos anos 80 e 90.

Ao decorar com peças artísticas as centenas de agências espalhadas pelo país, especialmente entre os anos 80 e 90, o Banestado se colocou em

<sup>97</sup> Luís Aniceto Silva Cavicchioli foi funcionário de carreira do Banco do Brasil por 33 anos, ele já foi titular do Conselho Deliberativo e presidente da Caixa de Assistência. Atuou como presidente da BB Tecnologia e Serviços (BBTS). Também foi diretor de Estratégia da Marca do Banco, encerrou a carreira no banco em 2019.

<sup>98</sup> Eliana Moro Réboli é museóloga, professora e arte-educadora. Foi coordenadora do Sistema Estadual de Museus e diretora de alguns museus no Paraná, como o Museu Paranaense e o Museu Alfredo Andersen.

situação de destaque entre as instituições congêneres, como um importante instrumento de democratização cultural. [...] Nessa saudável aproximação com as artes plásticas, o Banco, depois de promover, em 1978 uma pioneira exposição de seus próprios funcionários, implantou em 1983 o Salão Banestado de Artistas Inéditos e patrocinou os trabalhos de restauração do acervo pictórico do Museu Paranaense. Além do mais, como forma de resguardar a memória da instituição e preservar os bens culturais do Estado, o Banco instituiu o Museu Banestado e o exemplar Instituto Saint-Hilaire de Defesa dos Sítios Históricos (FERREIRA, 2006, p. 271).

Mesmo diante das datas apresentadas por Ennio, foram encontradas na coleta de dados obras incorporadas ao acervo Banestado e mantidas no MON com datas anteriores à 1978, embora seja evidente que nas décadas de 80 e 90 as aquisições tenham sido muitas. O acervo também foi formado por doações, mas não foi possível encontrar documentos que comprovassem uma comissão de seleção das obras, especialmente antes da criação do Museu Banestado.

Foi estabelecida uma data de início a partir da mais antiga ficha do Banestado com incorporação de obra, do ano de 1965. É necessário informar também que, assim como o MAP, o Banestado possuía diversas fichas de obras sem a data da incorporação, contabilizadas no gráfico 12 como 's.d.'.

Figura 12. Entrada de obras por ano – Banestado.



Fonte: Reserva Técnica do MON, 2017.

Podemos observar no gráfico uma diferença no número de peças que foram destinadas ao NovoMuseu e o número total de obras analisadas nesta pesquisa. Por

um levantamento realizado em 2001 o acervo Banestado possuía cerca de 800 obras. De acordo com Paulo Herkenhoff<sup>99</sup>, em publicação de 2008 a respeito do MON, afirmou-se que 900 obras de origem do Banestado foram transferidas ao MON.

Na pesquisa realizada nos documentos digitalizados na Reserva Técnica do MON e em mídias diversas, impressas e eletrônicas, foram levantados os dados de cerca de 220 obras, que compõem este subcapítulo. Por que esses números divergem desta maneira? Há algumas hipóteses sobre as diferenças, todas baseadas no levantamento de dados da pesquisa e nos documentos oficiais consultados na pesquisa, além de uma conversa informal com Francisco Souto Neto, a respeito de sua atuação com o Museu Banestado.

1. Muitas obras, peças, documentos e objetos também foram transferidos para o Museu Paranaense, inclusive pinturas, então esta diferença numérica pode ter relação com essa questão.
2. O Governo do Estado recebeu as peças oriundas tanto da linha 'Acervo Artístico', quanto da linha 'Museu Banestado', que foram criadas e gerenciadas de forma distintas, com objetivos diferentes e a SEEC as distribuiu entre instituições culturais, portanto o MON não receberia a totalidade das peças.
3. Alguns artistas que também possuíam obras no acervo do MAP e posteriormente também tiveram obras incorporadas pelo MON, optaram por permutas porque os trabalhos incorporados pelo Banestado outrora não representavam mais a poética destes artistas.
4. Há questões internas que não tivemos acesso, mas alguns artistas listados na exposição de 2002 na CAM não possuem nenhuma obra atualmente no MON. É possível que essas obras, de pouca representatividade, tenham sido transferidas a outros museus ao longo da gestão do MON, inclusive museus do interior do estado, onde alguns destes artistas poderiam possuir mais representatividade local, apesar de não encontrar documentos que comprovem essas transferências.

---

<sup>99</sup> Atualmente é curador independente. Ex-diretor Cultural do Museu de Arte do Rio, o MAR. Foi ainda diretor do Museu de Belas Artes do Rio de Janeiro (2003-2006), Curador Adjunto no departamento de pintura e escultura do Museu de Arte Moderna de Nova York, o MoMA (1999-2002), Curador Geral da XXIV Bienal de São Paulo (1997 e 1999) e Curador da Fundação Eva Klabin Rapaport. Foi Consultor da Coleção Cisneros (Caracas, Venezuela), e Consultor da IX Documenta Kassel, na Alemanha (1991). Foi Curador chefe do Museu de Arte moderna do Rio de Janeiro, o MAM (1985-1999).

Como este é um caminho complexo, com poucos dados e informações, não nos ateremos a estes pontos, deixando estas hipóteses para pesquisas futuras. Das 220 obras estudadas, de que forma foram incorporadas? Quais as temáticas? Quem são os artistas? Como estas obras podem nos ajudar a compreender o meio cultural paranaense e a relação com a instituição financeira?

O recorte temporal do gráfico dá-se dos anos de 1965 até 1998, com agrupamentos em intervalos de 5 anos, a fim de facilitar a visualização e o tratamento dos dados.

No primeiro intervalo, de 1965 a 1970, há o registro de 2 obras. Trata-se da incorporação da obra 'Pintura 2' (óleo sobre tela), de Silvio Pleticos, em 1965 (adquirida através do Salão Esso, realizado no MAM-RJ), com data de execução em 1964. A outra, também uma pintura a óleo, foi adquirida em 1969 do artista Arthur Nísio, intitulada 'Tosqueando Ovelhas'. Artista de grande representatividade na história da arte no Paraná, Nísio possui mais 9 obras abrigadas no MON.

Os anos de 1982 e 1989 são os que mais possuem registro de entrada de obras, 28 e 26 obras, respectivamente. A categoria s.d. possui 40 obras, que são fichas do Banestado que não possuem a informação de data de incorporação, porém concentrou-se no final da década de 80 com uma certa constância no número de entrada de obras. Qual seria a razão? De acordo com o jornal *Tribuna do Paraná*, na década de 70 o banco passou a adquirir mais empresas e criar um conglomerado com as operações de financiamento, investimento e crédito (Cf. ACERVO, set./2004). Na década de 80 a expansão chegou ao mercado financeiro internacional com escritórios e agências no exterior, tornando-se um dos principais bancos do país, o que certamente aumentou o leque de clientes e agências, multiplicando as possibilidades de adquirir obras por liquidação de dívidas ou compras a partir de um interesse geralmente pessoal dos diretores, para decorar as novas agências.

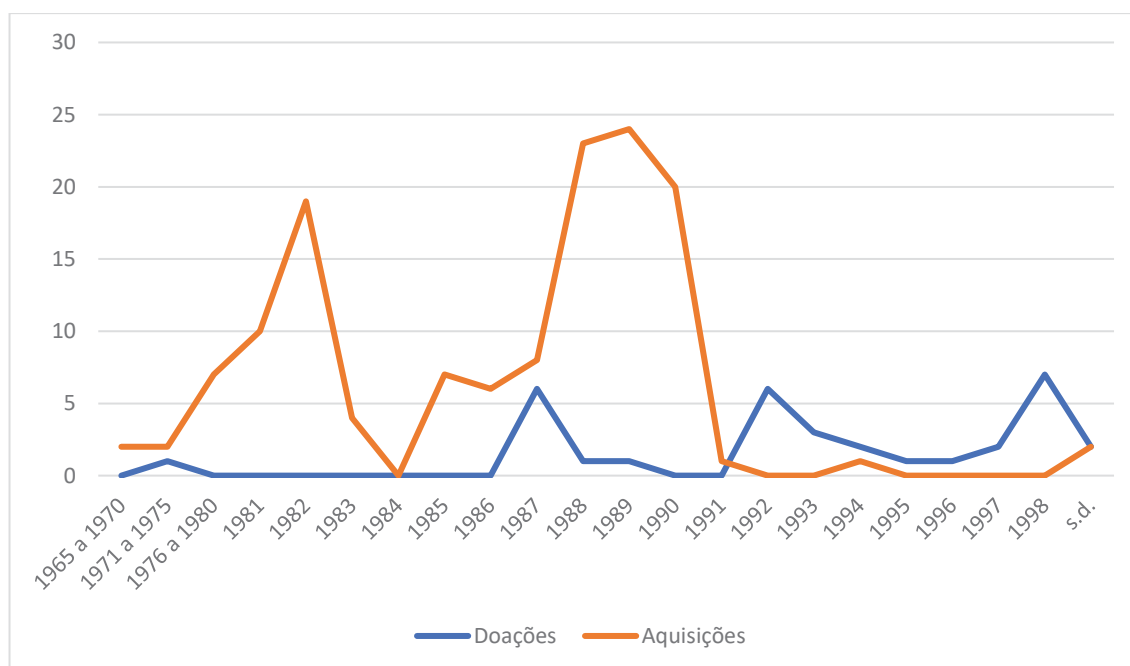
Além disso, a Galeria Banestado ainda promovia o Salão Banestado de Artistas Inéditos – SBAI, que premiava com dinheiro, porém vez ou outra adquiria as obras premiadas por interesses estéticos da gestão administrativa daquele ou deste ano. Nota-se que não havia um Conselho para escolha das obras que seriam adquiridas pelo acervo artístico do Banestado até 1987, quando o museu foi criado.

No gráfico 13, podemos observar, por ano, a quantidade de obras que foram incorporadas por doação ou aquisição. A maioria são aquisições pelos modos já



citados, especialmente liquidação de dívidas, mas o Banestado também comprava obras e recebia doações, especialmente quando realizava exposições em suas galerias. As aquisições, por não possuírem informações específicas sobre qual o processo do recebimento, como dívidas ou compras, elas foram agrupadas em uma única categoria, comparada às doações:

Figura 13. Formas de Incorporações por ano – Banestado.



Fonte: Reserva Técnica do MON, 2017.

Como é possível observar no gráfico, algumas obras sem data de incorporação ao museu possuíam informações de doação ou aquisição, e foram contabilizadas. A demais obras, como trabalhos de Nilo Previdi, Luiz Carlos Andrade Lima e Loio Pérsio, não foram contabilizados neste gráfico, o que pode gerar uma diferença no total de obras analisadas, se comparado ao gráfico 12.

Até o ano de 1991 predominaram as aquisições e, a partir de 1992, nota-se um grande aumento nas doações. Neste ponto é curioso observar como o Banestado passou a comprar muito menos e a receber muito mais, o que poderia estar ligado ao que Ennio afirmara em 2002, citado no início deste subcapítulo: as agências começam a investir mais em marketing e design publicitário informativo, mudando a estratégia decorativa das agências. Ao mesmo tempo em que, já consagrado como instituição intelectual e promotora da arte, da cultura e da história, possuidor de um Museu e um espaço cultural, o Banestado pode promover os artistas e terceiros a buscarem pela

doação, inserir-se nos raros e disputados espaços de visibilidade para a arte no Paraná, pois há um interesse político, certamente. De acordo com um boletim do Banestado, com a abertura do mercado de arte na década de 70, “a classe média, premiada com uma boa fatia do ‘milagre brasileiro’” passa a comprar, também, obras de arte para decorar suas casas, e acrescenta-se:

Descontadas as distorções que isso provoca (como dizia Fernando Velloso, “quanto mais vendas se fazem, menos qualidade de arte se produz”), a criação do mercado representa um estímulo a mais e permite certo grau de “profissionalização (mesmo que para bem poucos, é verdade) (BANESTADO, s/d., n/p).

A publicação em comemoração aos 61 anos do Banestado, digitalizada e disponível no site do Museu Paranaense<sup>100</sup> pode contribuir para o entendimento dessa relação entre promoção política e doação dos artistas. Uma prática comum no Museu Banestado era exibir o nome do doador ao lado das obras doadas, sendo frequentemente homenageados em eventos no Museu.

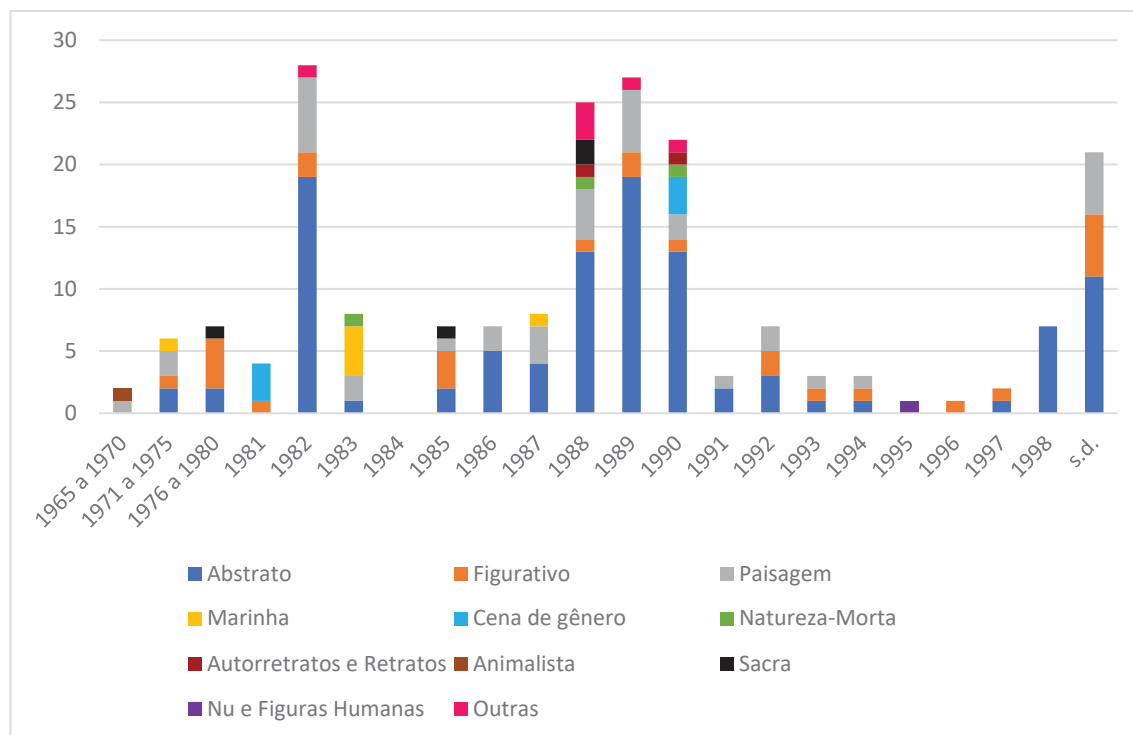
No caso do MAP e do Banestado não foi construído um gráfico por localidade dos artistas ou abrangência de seus trabalhos. Sabe-se, especialmente no MAP, que a coleção deveria ser formada de obras de artistas paranaenses ou com produção relevante no Paraná – ampliado timidamente pela recepção das obras em testamento de Fernando Carneiro que possuíam artistas de relevância nacional como Eliseu Visconti e Tarsila do Amaral (1994). No caso do Banestado não havia critério de seleção formalmente escrito sobre a formação do acervo, porém sabe-se que a coleção recebia obras de artistas em início de carreira ou de pouca representatividade para a história da arte do Paraná, ao mesmo tempo em que possui artistas como Theodoro de Bona, Arthur Nisio, Fernando Velloso, Leila Pugnali, Mazé Mendes, Paul Garfunkel e Violeta Franco, por exemplo. Conclui-se que em ambos os casos há o predomínio de artistas ou das obras paranaenses. Este tipo de percepção e afirmação dos textos críticos ou documentos oficiais é suficiente como dados de análise para esta pesquisa.

Nas fichas consultadas do Banestado (Ficha de controle do Banestado e Relatório Banestado 2001), não há os mesmos critérios e informações, como os

<sup>100</sup> Cf. BANESTADO. **Gente nossa, coisas nossas**. Boletins do Banestado (61 anos), s.d. Divididos em pequenos volumes, cada um deles está disponível separadamente em: <http://www.museuparanaense.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=95>. Acesso em 29 fev. 2020.

presentes nas fichas do MAP. No campo que se nomeou de suporte, no Relatório Banestado 2001 é chamada de ‘tipo de obra’. A fim de comparações futuras entre os gráficos do MAP, Banestado e MON, os gráficos referentes ao eixo semântico foram criados, levando em consideração os mesmos critérios.

Figura 14. ‘Temáticas’ na coleção Banestado.



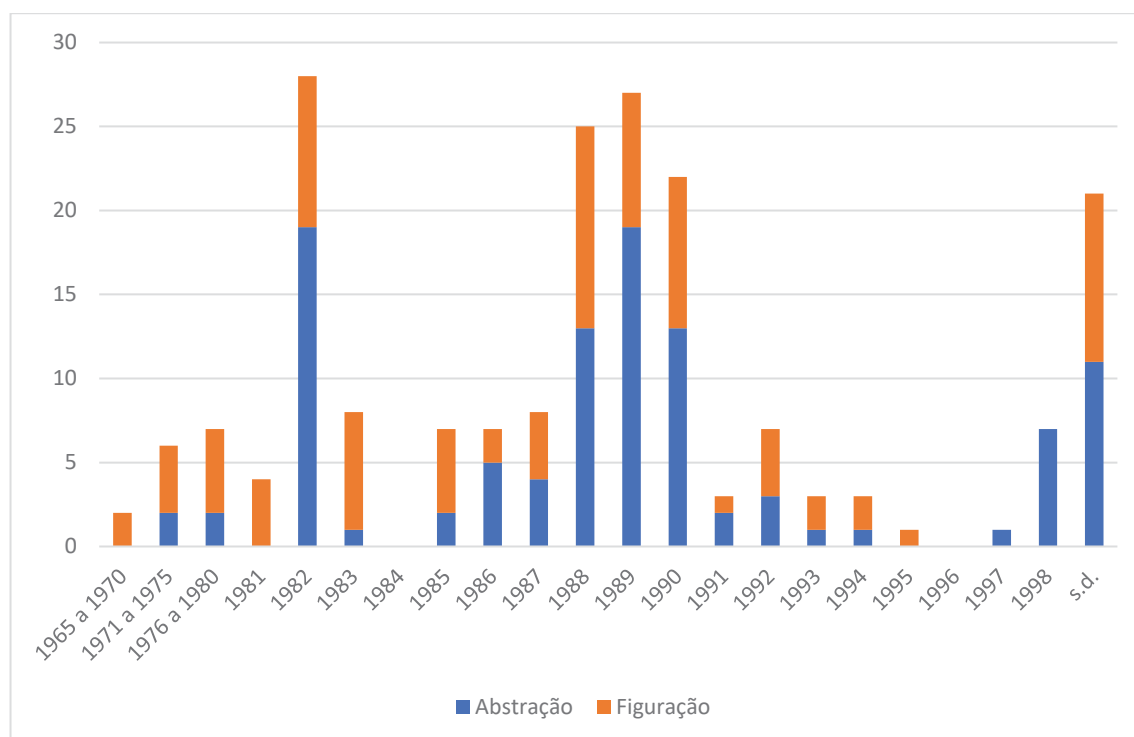
Fonte: Reserva Técnica do MON, 2017.

Nota-se que prevaleceu o abstrato e a paisagem, visto que o Banestado possuía no acervo obras de artistas que trabalhavam com experimentação, como Suene Oliveira, Silvio Oppenheim ou Luciano Bortoleto. Ao mesmo tempo, incorporava obras de caráter paisagístico, como Ricardo Krieger e Heliana Grudzien. Além disso, prevaleceu o abstrato por um número expressivo de obras de Osmar Chromiec, com 29 obras incorporadas por aquisição entre 1980 e 1990, todas pinturas. Algumas temáticas utilizadas pelo MAP nem sequer aparecem na coleção do Banestado, que certamente possui um caráter mais contemporâneo.

No gráfico 15, apresenta-se o número de obras da abstração e figuração no acervo do Banestado. Nele, é possível perceber o predomínio da abstração na constituição deste acervo.

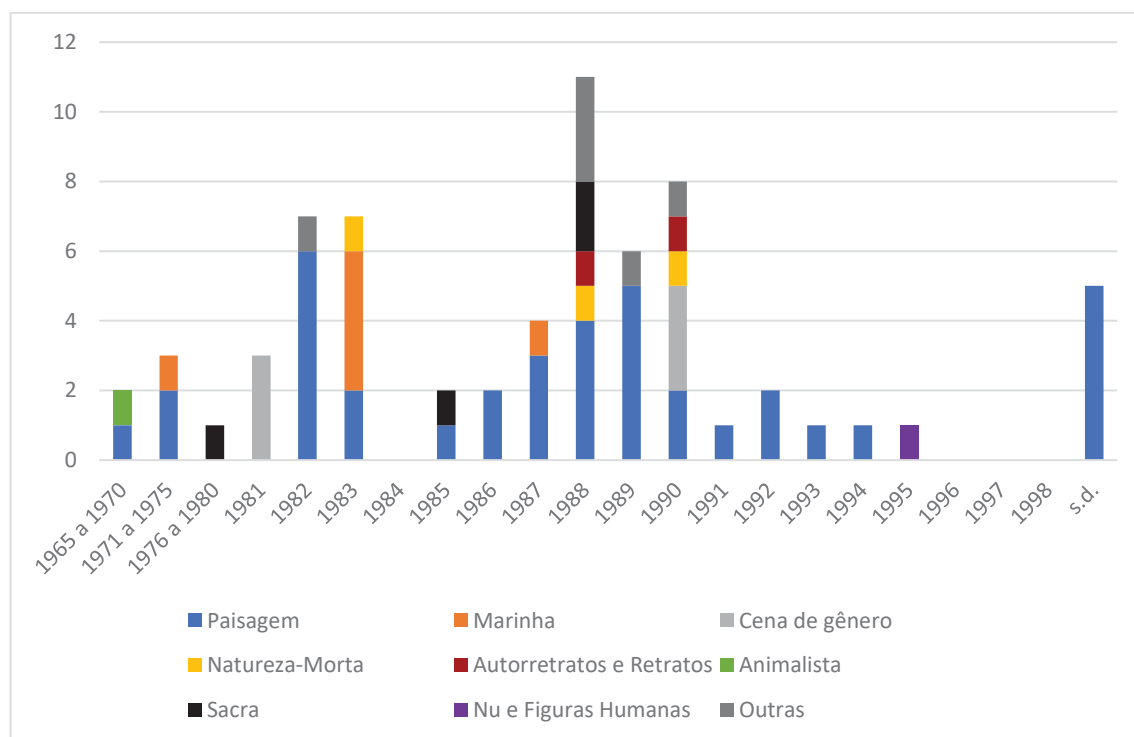
Já no gráfico 16, foi feita a análise por gênero, onde predomina a paisagem, especialmente em 1983 e em 1990.

Figura 15. Abstração e figuração por ano - Banestado.



Fonte: Reserva Técnica do MON, 2017.

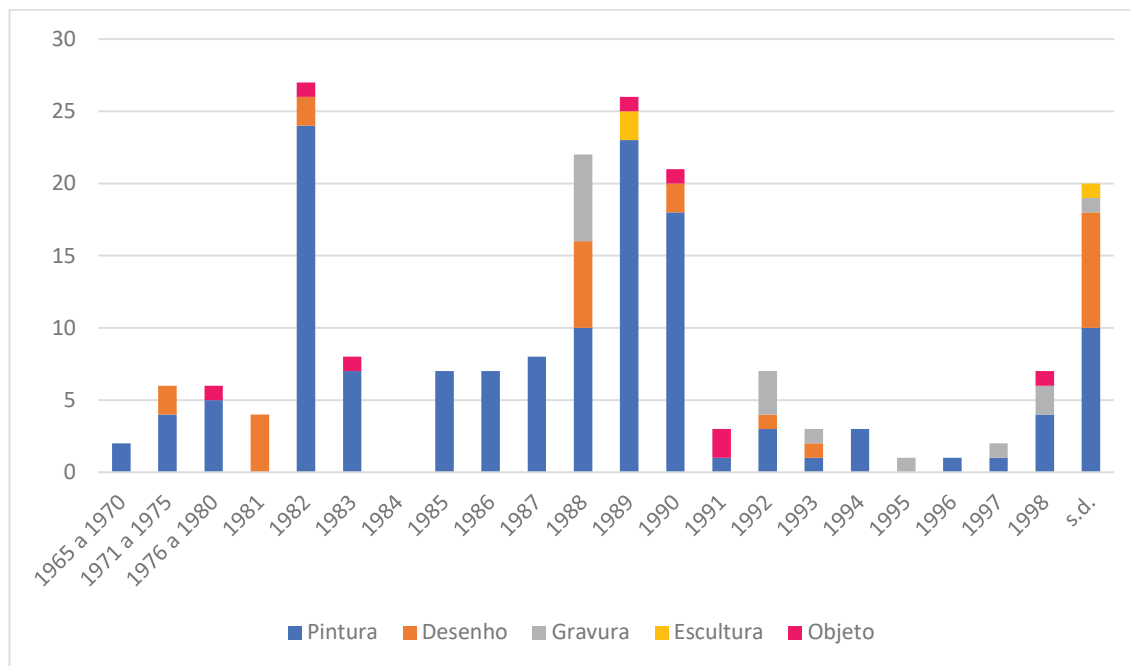
Figura 16. Gêneros na coleção Banestado.



Fonte: Reserva Técnica do MON, 2017.

No gráfico 17, temos a incorporação de obras no Banestado ano a ano, pela análise de suporte. Na categoria 'objeto' foram agrupadas as peças de tapeçaria e mosaico (Franco Giglio).

Figura 17. Entrada de obra pelo suporte na coleção Banestado.



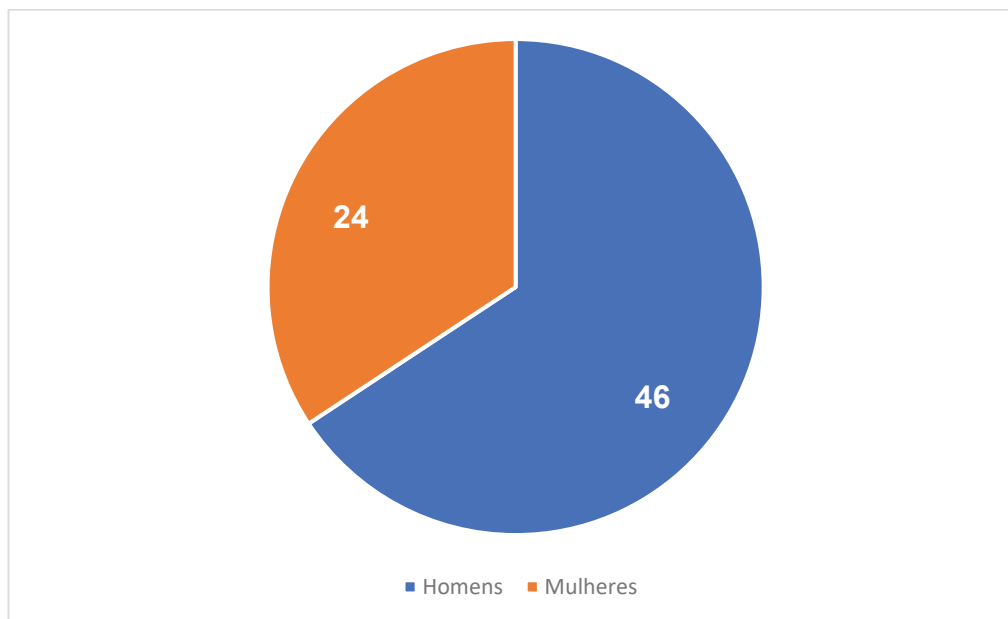
Fonte: Reserva Técnica do MON, 2017.

Neste gráfico observamos que a pintura prevalece na coleção do Banestado. A presença de desenhos em número considerável é curiosa visto que a seleção das obras para coleção partia do interesse de diretores e presidentes, demonstra que alguns gestores do MAP tinham olhar mais sensível para arte e saiam da zona de conforto. Por exemplo, em 1981 apenas desenhos foram incorporados por aquisição ao Banestado, da autora Dulce Osinski. Em 1988 e 1993 temos um equilíbrio de obras em gravura e em desenho que foram incorporadas ao acervo, além da pintura.

Os gráficos apresentados, referentes a atuação anual do Banestado no que diz respeito à formação de acervo, mostram que no ano de 1982 foi o ano com o maior número de incorporações, enquanto em 1984, não houve nenhuma. Visto que não havia muita preocupação por parte dos presidentes em documentar seus processos com relação à arte, consideramos finalmente que foi possível elaborar uma série de reflexões acerca da coleção Banestado, levantando novas hipóteses que serão trabalhadas através de comparação entre as três grandes coleções analisadas na pesquisa.

Para encerrar as análises do Banestado, apresenta-se ainda alguns dados, a fim de reforçar algumas representatividades. O gráfico 18 refere-se à presença de artistas homens e mulheres na coleção.

Figura 18. Total de artistas na coleção Banestado.



Fonte: Reserva Técnica do MON, 2017.

Nas obras mantidas no MON vindas da coleção Banestado, temos 46 artistas homens (66%) e 24 artistas mulheres (34%). Cabe citar a artista Wania Tibery, da região de Londrina. Apesar de possuir apenas uma obra na coleção, a artista possui experimentações em pintura que beiram o abstracionismo, em figuras que se desconstroem na pincelada aparente, aclamada pelo meio intelectual regional e estadual:

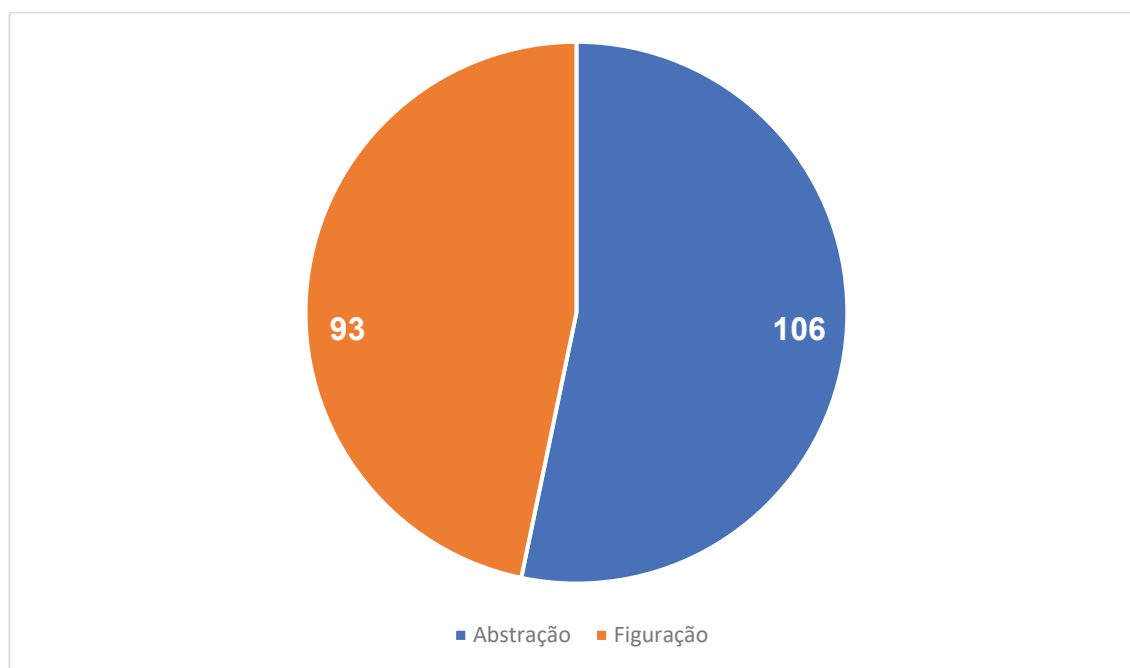
Como num sonho (e este é por vezes uma fonte real de evocação) as imagens trabalhadas por Wania Tibery transitam do passado ao presente e futuro sem qualquer compromisso com a racionalidade. Os confrontos entre formas confinadas e desgarradas, entre soluções abstratas e figurativas permitem ao espectador projetar sua própria luta dramática entre o Bem e o Mal (FARIA JUNIOR, 2003, p. 77).

Para finalizar a apresentação dos gráficos, é importante demonstrar a soma e porcentagem da presença dos eixos semânticos neste acervo. No gráfico 19, temos que a abstração é a mais presente na coleção Banestado, com 53% de obras de artistas como Wania Tibery, Jussara Age, Guilmar Silva e Osmar Chromiec que,

inclusive, possui maior número obras de sua autoria na coleção Banestado. Em texto sobre a poética do artista, Aurélio Benitez enaltece o afastamento do mundo orgânico e a aproximação com o abstracionismo geométrico e da arte óptica, citado na íntegra:

Uma inventiva geométrica de grande elasticidade, apresentando formas de uma mutabilidade sem freios, sobre planos monocromáticos e despertando no espectador indagações até de sabor filosófico, é o sentido básico da pintura de Osmar Chromiec [...] As formas geometrizadas estão mais soltas. Criam uma individualidade que já tem algo a ver com as preocupações metafísicas de todo homem [...] Em algumas peças pode sentir-se um assomo de prisão. Mas na maior parte dos trabalhos a liberdade da ação das formas é evidente. Esta tendência indagadora quanto ao futuro é o reflexo do universo mental do pintor. É que sua arte está totalmente divorciada do mundo orgânico (BENITEZ, 2003, p. 146).

Figura 19. Abstração e figuração na coleção Banestado.



Fonte: Reserva Técnica do MON, 2017.

Portanto, ao adentrar as agências do Banestado, especialmente com seu crescimento enquanto instituição financeira na década de 80 e 90, os clientes observavam nas paredes pinturas abstratas de artistas homens, em sua maioria.

Esta coleção é vista pelo meio artístico e intelectual atual como uma coleção de pouca representatividade. Este argumento é válido se colocarmos um critério de comparação: diante do acervo do MAP, o do Banestado será certamente de menor representatividade, com raras exceções, como Mazé Mendes e Poty Lazarotto.



Para encerrar, a reflexão de Souto Neto em 1995 diante do, segundo ele, desmantelamento das iniciativas culturais do Banestado:

Ao iniciar-se a atual gestão, a situação da cultura no Banestado é esta: com a galeria de arte de Ponta Grossa fechada na gestão anterior, com Heitor Wallace de Mello e Silva na presidência, restaram somente as galerias de Curitiba e Londrina que, já quase no quinto mês do ano, estão inoperantes, vazias, numa letargia que nunca, antes, se viu naqueles espaços tão respeitados pela crítica e pelo mundo cultural do Paraná; o Salão Banestado de Artista Inéditos que se realiza anual e ininterruptamente desde 1983 (que revelou e projetou artistas hoje de renome internacional e que substituiu o Salão dos Novos, da Secretaria da Cultura, durante os anos em que aquele esteve em recesso) ainda não foi sequer proposto ao presidente Fayet (SOUTO NETO, abr./1995, n/p).

Pelo trecho citado podemos supor que, apesar da organização e empenho do Programa de Cultura do Banestado, a decisão dependia de diretor e presidente do banco, como Heitor Wallace de Mello e Silva<sup>101</sup> e Luiz Antônio de Camargo Fayet<sup>102</sup>. Ou seja, a tradição de mais de uma década e o respeito adquirido pela crítica e pelo meio intelectual do Paraná, não eram suficientes para tranquilizar Souto Neto, pois o autor já começava a perceber um enfraquecimento do programa diante do fechamento de galerias, outras sem exposição e o SBAI ainda sem previsão.

Ao iniciar a conclusão do mesmo texto publicado no jornal Indústria e Comércio em abril de 1995, cita como bom exemplo de gestão cultural o Bamerindus:

A falta de uma política cultural na atual gestão do Banestado é surpreendente! Não terá a sua presidência percebido que as vantagens de apoio à cultura vão para muito além de marketing e de imagem? Basta olhar para os exemplos advindos da iniciativa privada. Vale citar o Bamerindus que começou em grande estilo com a restauração do Palácio Avenida e, graças à sua estrutura política cultural, ganhou notoriedade até no Exterior (SOUTO NETO, abr./1995, n/p).

É possível perceber como Souto Neto estava preocupado com os rumos do Programa de Cultura por ele desenvolvido desde a década de 1980. Em seu blog<sup>103</sup> escreveu sobre as decepções com o primeiro ano de governo do Paraná de Jaime

<sup>101</sup> Heitor Wallace de Mello e Silva dirigiu o Banestado e uma série de outras instituições paranaenses. Também foi acusado de desvio financeiro em diversas de suas atuações, além de estar nos noticiários de vantagem por parentesco, pois era primo de Roberto Requião. Faleceu em 2012.

<sup>102</sup> Luiz Antônio de Camargo Fayet dirigiu o Banestado em 1995. Quando instaurada a CPI do Banestado, em 2003, ele foi listado como o primeiro ex-presidente do banco que deveria ser ouvido na Comissão.

<sup>103</sup> Disponível em: <https://franciscosoutoneto.wordpress.com/2013/02/17/2706/>. Acesso em: 29 fev. 2020.

Lerner, e os rumos que o campo cultural estava tomando. Assumindo que admirava a carreira de Lerner como prefeito, Souto Neto evidencia que a decepção ocorre especialmente por ver os espaços culturais começarem a definhar. Na sequência, publica a íntegra dos textos escritos por ele sobre o assunto em 1995, deixando evidente que por questões políticas o programa foi prejudicado.

Portanto, analisar as aquisições e doações do Banestado gerou gráficos que mostraram pontos importantes da pesquisa, esclarecendo hipóteses iniciais, principalmente a respeito da presença de obras abstratas e a quantidade de doações e aquisições nos anos 1990. Nesse mesmo ano, já eram divulgadas em colunas nos jornais a discussão sobre a privatização dos bancos, o que pode ter contribuído para que o interesse pelo Programa de Cultura tenha sido menor, refletindo no número de aquisições e no fechamento gradativo das Galerias de Arte do Banestado, além atraso em realizar eventos como o SBAI (Cf. MARTINS, jun./1992).

Notadamente, o MAP possui muito mais documentação a respeito das incorporações do acervo do que o Banestado, e a justificativa plausível é que a conservação, pesquisa e referente documentação da arte e da história da arte produzida no Paraná era uma das finalidades do MAP. Ainda assim, haviam obras que não possuíam informações de entrada, temática ou forma de incorporação. O caso do Banestado é ainda um pouco mais complexo pois, apesar de haver uma ficha de patrimônio do banco, muitas obras carecem de informação, o que reduziu o número de abordagens na pesquisa.

Mesmo diante destas condições, foi possível realizar um mapeamento anual dos movimentos de incorporação de obras em ambas as instituições, fornecendo para esta pesquisa dados quantitativos importantes para se construir um perfil de acervo, possibilitando novas formas de ver a memória que o Estado construiu, que favorece a construção de narrativas até então desconhecidas a respeito deste rico acervo que o principal museu de Curitiba atualmente possui.

#### 4 AS INCORPORAÇÕES DO ACERVO DE ARTE DO MON: 2002-2016

Nos capítulos anteriores traçamos dois perfis do MON: o midiático, a partir das notícias publicadas nos jornais paranaenses, e o administrativo, a partir de seu caráter misto público-privado. Agora, resta-nos saber como estes dois perfis influenciaram a construção de um terceiro: o perfil do acervo. Em outras palavras, chegou a hora de analisarmos quais são as preferências de compra do MON (ou da OSCIP Associação de Amigos do MON) para seu acervo, quais suas formas de aquisição prediletas, e de que forma cada diretoria influenciou nestes processos. Neste capítulo, portanto, serão abordadas as incorporações por compra e doação ao acervo do MON. Nossa abordagem será similar à do terceiro capítulo – que traçava os perfis dos acervos do Banestado e do MAP<sup>104</sup> – e faremos uso de gráficos como apoio, no intuito de traçar o perfil do acervo do MON no período de 2003 a 2016. Para facilitar a visualização da composição do acervo, dividiremos o capítulo em dois subcapítulos, um para as doações, outro para as aquisições.

Para começar, é importante apontar que o acervo do MON é organizado – por sua própria equipe técnica – a partir do sistema *Thesaurus para Acervos Museológicos*, de Helena Dodd Ferrez e Maria Helena Bianchini (1987), e por isso nesta tese optamos por seguir os mesmos critérios de catalogação, inclusive para a criação dos gráficos. O *Thesaurus para Acervos Museológicos* (1987), guia lançado em dois volumes pelo Ministério da Cultura – em parceria com a SPHAN, a Fundação Nacional Pró-Memória e a Coordenadoria Geral de Acervos da União –, trata-se da maior referência da museologia brasileira para a categorização e catalogação de acervos. Certamente chama a atenção que esta obra tenha mais de trinta anos, o que significa que ela já está datada, sendo anterior a diversos desdobramentos da arte contemporânea, especialmente no que se refere às técnicas ou formas de categorizar os objetos artísticos. Mas como a museologia ainda é um campo de estudo muito

---

<sup>104</sup> Não optou-se por dedicar um capítulo especificamente à breve atuação do NovoMuseu antes de sua transformação em MON, pois o NovoMuseu incorporou apenas 6 peças em sua coleção de Artes Visuais: as esculturas *Convergência de Horizontes* (1996), de Amélia Toledo; *O atleta* (1951), de Bruno Giorgi; *Sem título – Estrutura azul* (2002), de Emanuel Araújo; *Cubo* (2002), de Sérvulo Esmeraldo e *Sem título* (2002), de Tomie Ohtake, todas por aquisição. O NovoMuseu incorporou também outras 17 obras, sendo 12 obras do eixo Design e 5 obras do eixo Arquitetura. Da procedência do NovoMuseu também é a obra *Cones*, do artista Eduardo Frola, um políptico de 7 peças iguais em exposição permanente, porém sem informação quanto ao modo de incorporação ao acervo.

carente no Brasil, esta obra da década de 1980 segue sendo a principal referência para os acervos de museus do país.

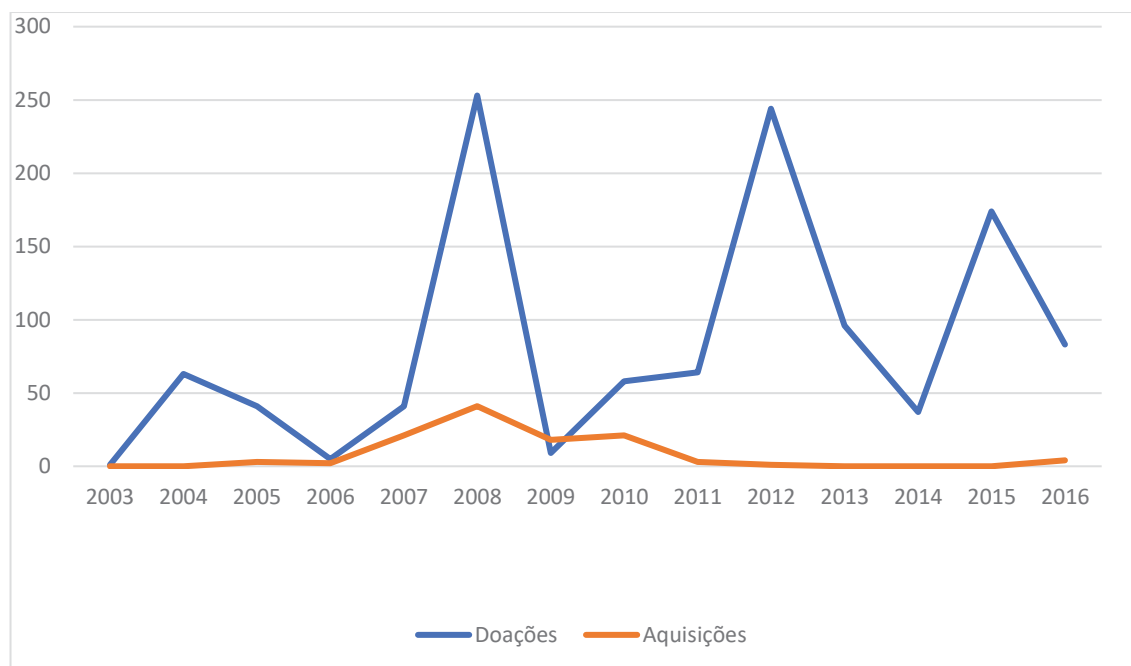
O *Thesaurus para Acervos Museológicos* (1987) se define como um conjunto de conceitos que estabelecem relações semânticas e genéricas entre si, de forma a definir categorias e métodos pelos quais se poderá organizar um acervo. Um dos termos chave do guia utilizados pelo MON – e que, portanto, utilizaremos em nossos gráficos – é o de “Construção Artística”, que visa categorizar:

Objetos que não são considerados propriamente pinturas e esculturas, para fins de classificação, mas que se assemelham às mesmas e que apresentam em suas estruturas elementos pré-fabricados, amostras minerais e vegetais, mecanismos, luz, movimento etc. (FERREZ e BIANCHINI, 1987, v.1, p. 3).

Além das definições propostas pelo *Thesaurus*, o MON possui atualmente quatro eixos temáticos para a categorização de seu acervo: 1. Artes Visuais; 2. Design; 3. Arquitetura; 4. Arte e Cultura Internacional. Os três primeiros são herança do sistema já definido pelo NovoMuseu, e o quarto foi acrescentado em 2018, motivado pela doação das 2594 peças asiáticas da coleção de Fausto Godoy. Para esta pesquisa, entretanto, interessa especificamente o eixo 1. Artes Visuais, pois as áreas de Design e Arquitetura não são contempladas por esta pesquisa, e o quarto eixo só passou a existir após 2018, não fazendo parte, portanto, de nosso recorte temporal (2003-2016). Sendo assim, este capítulo refere-se a um total de 1283 obras do eixo Artes Visuais do acervo do MON, as quais possuíam dados documentados, e os critérios de agrupamento destas obras nos gráficos são: as “Coleções” (utilizando a nomenclatura do Guia Thesaurus), o modo de incorporação, e a origem geográfica do artista – divididos nas subcategorias Paraná, Brasil ou Internacional.

Começamos pelo Gráfico 20, que trata da entrada de doações e aquisições por ano no acervo de Artes Visuais do MON. A partir dele poderemos notar que no período de 2003 a 2016, o volume de doações de obras supera (e muito) a quantidade de obras adquiridas, exceto no ano de 2009, em que houve a inversão de dados no gráfico, demonstrando que naquele ano o número de doações apuradas foram 9 e adquiridas foram 18 obras. Todavia, isto não representou necessariamente um grande aumento nas aquisições, mas sim uma queda brusca nas doações durante aquele ano.

Figura 20. MON: Entrada de doações e aquisições por ano.



Fonte: Reserva Técnica do MON, 2017.

Frente a estes dados, podemos questionar: o que ocorreu no ano de 2009 para gerar essa inversão de valores? Por que em alguns anos temos um número muito alto de doações? Quais os motivos para que o período de 2007 a 2010 tenha apresentado um aumento expressivo de aquisições? Durante este capítulo pretende-se responder a essas e outras perguntas a respeito da construção deste acervo.

Uma das questões envolvidas nestas variações certamente é a troca das gestões administrativas. A primeira diretora do MON – e a que mais tempo ocupou a função – foi Maristela Quarenghi de Mello e Silva (2003-2010), também conhecida como Maristela Requião, por ser esposa do então governador paranaense Roberto Requião. A atuação de Mello e Silva teve forte importância e impacto na implantação e consolidação do MON, e foi durante sua gestão que se estabeleceram muitos dos protocolos e processos internos da instituição. Não há toa, muitas ações e projetos iniciados naquele período ainda estão em vigência no museu. Foi durante os anos finais da gestão de Mello e Silva, aliás, que ocorreram os maiores números de aquisições para o acervo do museu, isto alavancou um processo que deu origem a exposições que começaram a inserir o MON no rol dos principais destinos turísticos culturais do país.

Apesar da inevitável polêmica que envolveu a nomeação de Mello e Silva para o cargo de diretora do MON por indicação de seu próprio marido – o que poderia

caracterizar nepotismo –, constatação que chegou a ser tomada pelo STF, porém, de acordo com os jornais parciais do período, a atuação de Maristela foi considerada adequada pelo meio cultural paranaense. Vê-se pelas notícias veiculadas, que Mello e Silva possuía o apoio da mídia paranaense, que reconhecia o esforço da gestora em realizar um bom trabalho, além de apontar que ela possuía conhecimento artístico e experiência em consultoria em arte. Conforme foi divulgado na época, Mello e Silva era formada em Jornalismo e tinha sido assessora da galerista Eugênia Kuratz, que nas décadas de 1960 a 1980 gerenciara a Galeria Cocaco, espaço cultural daquele período. Em artigo publicado no *Diário Indústria e Comércio*, por exemplo, o jornalista Aroldo Murá (mar./2016, n/p) afirmava que Maristela se dedicou muito às Artes Visuais e dirigiu com competência o MON, opinião compartilhada por Dante Mendonça (ago./2008, n/p), da *Tribuna do Paraná*. Era clara, portanto, a fascinação (ou interesse de manter patrocínios) da mídia paranaense pela primeira gestora do MON.

No início de 2011, com Beto Richa assumindo o governo do Paraná, a Secretaria Especial que administrava o MON foi extinta, e o museu passou à supervisão direta do então secretário de cultura Paulino Viapiana<sup>105</sup>, que por sua vez optou por nomear Estela Sandrini<sup>106</sup> como gerente (e posteriormente diretora) do museu, cargo em que ela permaneceu até 2017. A gestão de Sandrini tinha como uma de suas metas a integração do museu com a comunidade e as universidades da cidade. Por isso, durante sua gestão, o MON alimentou seu setor de ação educativa com novos projetos. Além disso, o museu vivenciou um período de grandes doações para o acervo – inclusive por parte da própria diretora –, mas por outro lado viu o número de aquisições diminuir drasticamente, chegando a zero em alguns anos. Isto, todavia, não reflete exclusivamente as escolhas administrativas de Sandrini, mas reflete também as escolhas do próprio Governo do Estado, que não dedicou incentivos à aquisição de obras de arte durante aquele período.

Em 2015, ainda durante o governo de Richa e sob a gestão de Sandrini, a diretoria do MON sofreu outra mudança: Juliana Vosnika<sup>107</sup>, uma economista, foi

---

<sup>105</sup> Paulino Viapiana é jornalista e atuou frente às gestões do governador Beto Richa. Foi Secretário estadual de Cultura entre 2011 e 2015, deixando a pasta para assumir a Secretaria de Comunicação, permanecendo ali até 2016.

<sup>106</sup> Estela Sandrini, conhecida no meio artístico como Teca Sandrini, é professora, pintora e gravurista. Em seu currículo como artista somam-se inúmeras exposições no Brasil e no exterior, como uma importante representante da arte subjetiva, feminina e intuitiva.

<sup>107</sup> Juliana Vosnika é especialista em gestão estratégica, formada em Economia e com MBA em Administração. Foi diretora do museu de 2015 a maio de 2018, e retornou na direção geral do MON em abril de 2019.

nomeada como uma segunda diretora, passando a dividir a gestão do museu com Sandrini, artista, até a saída desta última em 2017. Durante este período de gestão conjunta, o MON se consolidou ainda mais como ponto turístico da cidade, tendo recebido grandes exposições. Além disso, foram mantidos os projetos educacionais e de vivências para a comunidade, como através da exposição *MAC-MON: um diálogo*, de 2017. Durante esta gestão conjunta também é possível observar que houve uma grande transformação no setor financeiro do museu, que passou a captar mais recursos – através da cobrança para uso do estacionamento, por exemplo –, investiu em melhorias na loja e café do museu, e criou o Programa de Patronos do MON. É clara, a partir de 2015, portanto, a influência de Vosnika, uma gestora mais focada no potencial econômico do museu. Inclusive, mesmo que isto ultrapasse nosso recorte temporal, vale mencionar que em 2019 Vosnika foi nomeada diretora chefe do MON, passando a ocupar o cargo máximo da instituição, que conta ainda com um diretor financeiro, Colmar Chinasso Filho<sup>108</sup>, e uma Diretora Cultural, Glaci Gotardello Ito<sup>109</sup>.

#### 4.1 AS DOAÇÕES

Como vimos no Gráfico 20, O MON registrou em anos como 2008, 2012 e 2015 alguns picos de doações, nos quais o museu recebeu uma quantidade massiva de obras através desta modalidade. De certa maneira, isto se relaciona com um fenômeno similar que ocorreu no MAP em 1990 e 1996, quando esta instituição também recebeu uma grande quantidade de doações (como vimos no Gráfico 3). Mais que uma coincidência, isto provavelmente se relaciona a questões da gestão museológica destas instituições. Mesmo que tenham existido em momentos diferentes e sido geridos por pessoas diferentes, tanto o MAP quanto o MON enfrentaram situações que favoreceram a incorporação de obras via doação em detrimento da aquisição. Em ambos os casos, afinal, os museus conviveram com Governos que não disponibilizaram recursos para a aquisição de obras, sendo a principal forma de

---

<sup>108</sup> Colmar Chinasso Filho, atualmente diretor financeiro do MON, foi presidente na Universidade Livre do Meio Ambiente – Unilivre, possui atuação importante em cargos de administração financeira na cidade de Curitiba, atuando também na Secretaria de Turismo na ação Paraná Turismo, ao lado de Juliana Vosnika.

<sup>109</sup> Glaci Gotardello Ito foi coordenadora de comunicação e marketing do MON de 2015 a 2019, antes de ser diretora cultural. É formada em jornalismo e com pós-graduação em administração e marketing, foi assessora de comunicação de secretarias do estado do Paraná antes de ser direcionada ao MON em 2015.



ampliação do Museu a captação de parceiros, sejam eles artistas ou colecionadores dispostos a doar suas obras para a instituição, ou ainda empresas que se interessassem em doar peças ou investir no museu em troca de incentivos fiscais – como através das Leis Sarney e Rouanet.

Os picos de 2008, 2012, e 2015, por exemplo, se construíram majoritariamente através de grandes doações feitas pela artista plástica Uiara Bartira<sup>110</sup> (que em 05 de maio de 2008 doou 213 trabalhos de sua autoria ao MON, entre desenhos e gravuras), pela crítica e historiadora da arte do Paraná Adalice Araújo (que em 21 de agosto de 2012 doou 194 obras de autoria de Luiz Henrique Schwanke<sup>111</sup> ao museu, entre desenhos, gravuras, aquarelas e experimentações), e pelo fotógrafo Nani Gois<sup>112</sup> (que em 2015 doou 92 fotografias de sua autoria que registravam a reforma do próprio prédio que abriga o MON e a construção do “Olho”). Já os anos em que se observam menos registros de doações são 2003<sup>113</sup>, 2006 e 2009, que contaram com menos de vinte doações cada. Ainda assim, podemos destacar algumas doações recebidas pelo MON neste período, como a escultura em fibra de vidro intitulada *Vaca* (2000), de Amélia Toledo, doada pelo Banco Itaú em novembro de 2003; e os óleos sobre tela *Inverno em Paris* (1961), *Favela* (1987) e *Construção* (2005), de Domício Pedroso, recebidas do próprio artista através de permuta (em troca de uma obra dele mesmo, devolvida pelo museu) em 2006. Outro caso de permuta que resultou na doação de obras foi a realizada por Dulce Osinski em 2008. Na ocasião, a artista apresentou uma carta ao museu afirmando que as obras oriundas do espólio do Banestado não eram representativas de sua carreira, e com o aceite do museu realizou a permuta por sete pinturas realizadas no intervalo de 1989 a 2001, incluindo a obra de 14 módulos chamada *Catálogo – Gaiolas* (2001), frequentemente exposta no MON.

---

<sup>110</sup> Uiara Bartira é uma renomada pintora, gravurista e desenhista curitibana que fez carreira especialmente durante as décadas de 1980 e 1990. Foi também uma das responsáveis pela criação do curso de Gravura da Escola de Música e Belas Artes do Paraná, onde lecionou durante muitos anos. Em seus trabalhos predominam a abstração e fundamentos religiosos.

<sup>111</sup> Luiz Henrique Schwanke foi um artista autodidata da cidade de Joinville-SC, que hoje possui um museu de arte contemporânea com seu nome. A própria Adalice Araújo, uma das críticas que analisaram a obra de Schwanke, relacionava seus trabalhos eróticos com o expressionismo, afirmando ainda que “representam a voracidade, a violência e o caos individual” (ARAÚJO, 1987, p. 56-57).

<sup>112</sup> Nani Gois é um repórter fotográfico de Curitiba que por muitos anos atuou pela Editora Abril no Paraná. Em setembro de 2019 lançou o livro “O olho de Curitiba”, com registros fotográficos e depoimentos do período de construção do MON, incluindo flagras de visitas de Niemeyer à obra. O fotógrafo teve também parte destas fotos expostas no MON em 2012, na exposição *Museu em Construção*, que contou com curadoria de Estela Sandrini, Sandra Fogagnoli e Ricardo Freire.

<sup>113</sup> A razão para o baixo número em 2003 pode ser a própria reinauguração do MON, que foi realizada apenas em 08 de julho daquele ano, o que significa que o período registrado como 2003 compreende na verdade apenas 6 meses.

Para maior detalhamento das doações apresentamos os Gráficos 21 e 22, que organizam as doações em relação a suas categorias, além de ano de entrada. O

Figura 21. Coleções no MON: doações 2003 a 2009. Gráfico 21, mais especificamente, refere-se ao recorte temporal de 2003 a 2009, enquanto o Gráfico 22 refere-se ao intervalo de 2010 a 2016.<sup>114</sup>

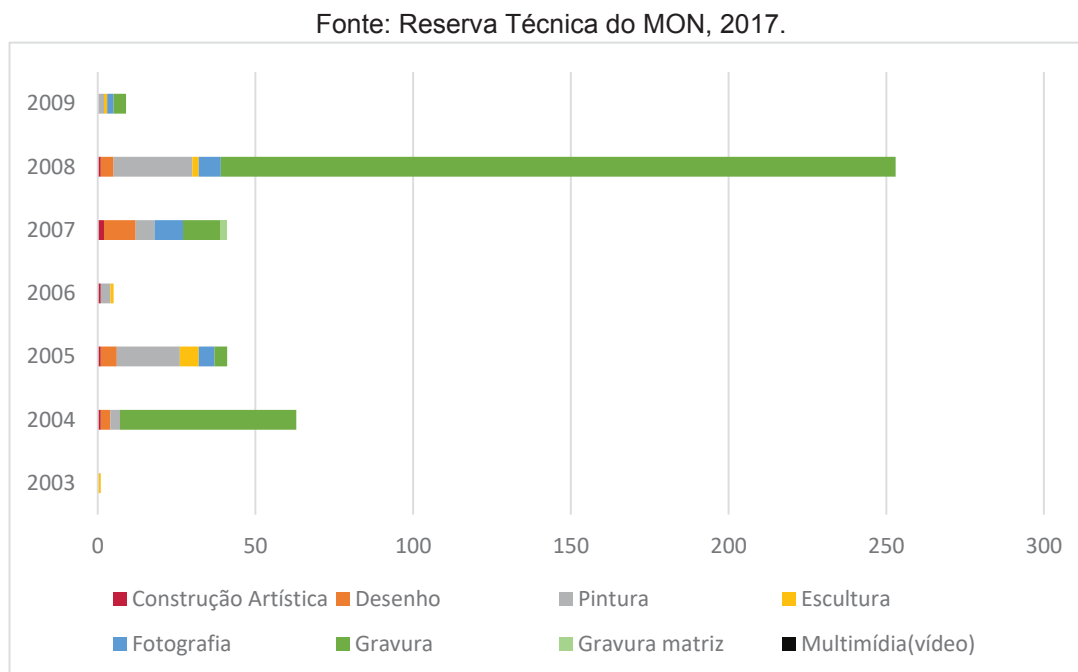
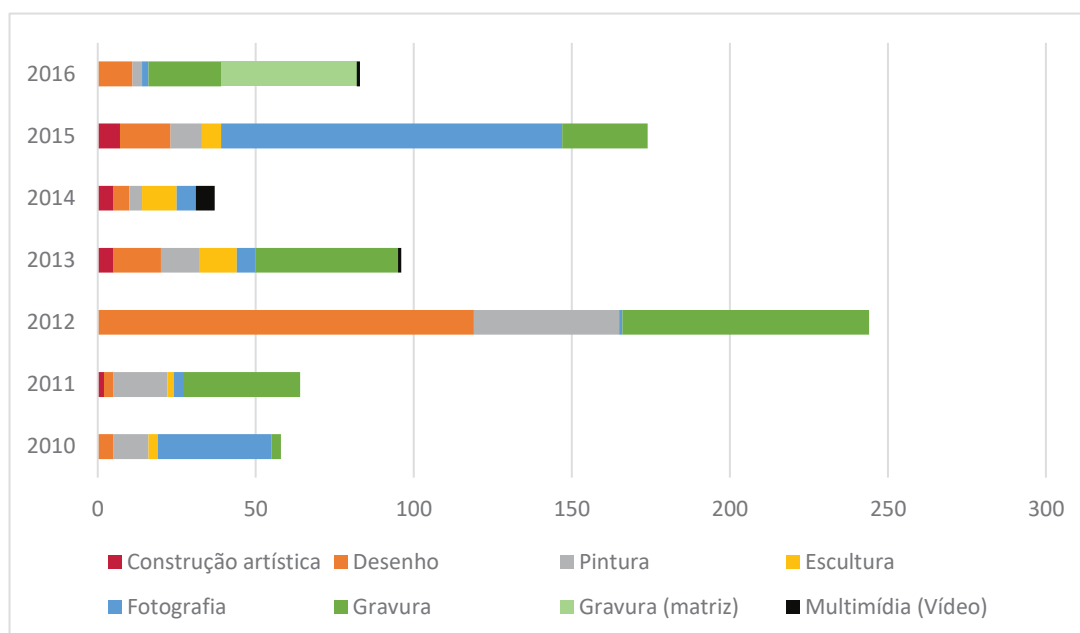


Figura 22. Coleções no MON: doações 2010 a 2016.

<sup>114</sup> Os termos utilizados na legenda dos Gráficos 21 e 22 acompanharam as denominações já utilizadas pelo MON, oriundas do guia *Thesaurus para Acervos Museológicos* (1987).

Fonte: Reserva Técnica do MON, 2017.



A partir destes gráficos é possível observar alguns aspectos interessantes sobre o perfil das doações recebidas pelo MON durante o período de 2003 a 2016. O primeiro é a predominância de gravuras em 2004, 2008 e 2011, que são explicados pela já citada doação de Uiara Bartira em 2008, pela doação de 54 gravuras de autoria própria por Rossini Perez<sup>115</sup> em 2004, e pela doação de 25 obras do *Projeto Eco-Art*<sup>116</sup> por parte da Companhia Bozano, patrocinadora do próprio projeto, numa seleção que contava com gravuras e serigrafias de artistas como Tomie Ohtake, Beatriz Milhazes<sup>117</sup>, Flávio Shiró<sup>118</sup> e Arcângelo Ianelli<sup>119</sup>. Além destas, é válido destacar ainda

<sup>115</sup> Perez é um gravurista, desenhista e fotógrafo potiguar, que fez carreira entre 1950 e 1960 e possui grande renome em âmbito nacional.

Dentre as inúmeras exposições em que participou, cabe destacar o 1º Salão Nacional de Arte Moderna, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 1952. Instituição onde posteriormente Rossini vai se dedicar a lecionar no Ateliê de Gravura.

<sup>116</sup> O *Eco-Art* era o resultado de uma exposição foi organizada na ocasião da *Rio 92 – II Conferência das Nações Unidas sobre o Meio Ambiente e Desenvolvimento*. As gravuras foram realizadas por artistas de renome nacional e internacional abordando a relação da ecologia e da arte com o objetivo de doar todas as tiragens a museus e universidades do país, afim de que fossem desenvolvidas propostas didáticas de leitura de imagem aproximando meio ambiente e arte.

<sup>117</sup> Beatriz Milhazes é gravadora, ilustradora e pintora brasileira. Possui destaque internacional no meio artístico e possui uma obra que, de acordo com críticos como Frederico Moraes, possui vontade de enfrentar a pintura como fato decorativo, se aproximando de Matisse e Guignard. Cf. ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa9441/beatriz-milhazes>>. Acesso em: 07 dez. 2019. Verbetes da Enciclopédia.

<sup>118</sup> Flávio Shiró nasceu no Japão e chegou ao Brasil quando criança. É pintor, gravador, desenhista e cenógrafo. O seu trabalho consolida-se em uma vertente abstrata informal, com uso de cores escuras e, por vezes, seres fantásticos.

<sup>119</sup> Arcângelo Ianelli foi um artista brasileiro cuja obra carregava experimentações tonais e sínteses formais. Se aproximou do abstracionismo geométrico por um período, depois do abstracionismo

a doação por parte de Maria Bonomi de 43 matrizes de gravura de sua autoria em 2016, todas pertencentes à sua série *Tropicália* (1994).

O segundo aspecto a se considerar na análise dos Gráficos 21 e 22 é a predominância de doações de desenhos em 2012. Neste caso, o motivo é a já mencionada doação de Adalice Araújo, que cedeu ao MON 30 gravuras, 45 aquarelas e 119 desenhos de Luiz Schwanke.

Um terceiro aspecto a se observar é o aparentemente pequeno número de doações de obras da categoria multimídia (vídeo), embora talvez isso possa se explicar pela escolha de que nesta categoria a contagem é feita por série, e não por vídeo unitário, em função da enorme quantidade de vídeos que uma série pode comportar. De qualquer forma, destacamos aqui as doações de Newton Goto<sup>120</sup>, que em 2014 cedeu ao MON uma cópia dos 217 vídeos da mostra *Circuitos Compartilhados* da Cinemateca de Curitiba – além de 03 exemplares de catálogos e um banner da mostra –, e em 2016 cedeu também uma cópia dos 66 vídeos do projeto *Rotação de Culturas*.

Foi em 2014 também que o museu recebeu a doação de 5 fotografias do lituano Antanas Sutkus, um jornalista e fotógrafo que é referência na fotografia da Europa Oriental e possui um imenso registro fotojornalístico da União Soviética das décadas de 1960 e 1970. A doação tem provável origem na exposição do artista no próprio MON, em 2012, em cuja abertura Sutkus esteve presente (Cf. MON mostra, jan./2012, n/p).

O ano seguinte, 2015, também contou com a doação de outra importante obra do acervo, uma construção artística sem título de alto valor (declarado para fins de seguro) de um artista de projeção internacional: Abraham Palatnik<sup>121</sup>, que é considerado um dos precursores da arte cinética. A obra em questão, assim como no caso de Sutkus, foi doada ao museu após uma exposição de retrospectiva individual organizada pelo museu para homenagear o próprio artista: *Abraham Palatnik – A reinvenção da pintura* (2014), de curadoria de Pieter Tjabbes e Felipe Scovino.

---

informal. A serigrafia desta coleção representa bem a produção do artista na década de 1990, quando realiza formas geométricas que fogem do contorno para prevalecer a mancha, acrescentados de monocromia e diferenças tonais.

<sup>120</sup> Newton Goto é artista visual, ativista cultural, pesquisador, crítico, curador e produtor. Atua com diferentes linguagens artísticas e tem trabalhos realizados em espaços abertos da cidade, em circuitos artísticos autônomos e dentro de espaços museológicos e institucionais de arte.

<sup>121</sup> O potiguar Palatnik participou da 1ª Bienal Internacional de São Paulo em 1951 e integrou o Grupo Frente ao lado de Ferreira Gullar, Ivan Serpa, Franz Weissmann e Lygia Clark.

Na página a seguir chegamos ao Gráfico 23, que expõe a somatória total de doações divididas em categorias e modalidades. Dentre as obras analisadas (aquelas que possuíam informação de categoria na documentação disponibilizada pelo Acervo Técnico do MON), as gravuras representam quase metade das doações no período de 2003 a 2016. Fica evidente que este número existe pelas numerosas doações de obras de Uiara Bartira, Rossini Perez, Luiz Schwanke, e do *projeto Eco-Art*. Cabe destacar ainda, porém, a doação de Dulce Osinski, que cedeu ao museu 11 gravuras de sua autoria em 2013.

Vê-se que o MON também incorporou um bom número de fotografias, das quais destacamos as cinco fotografias de Sebastião Salgado<sup>122</sup> doadas pelo próprio artista em 2015, as sete fotografias de German Lorca<sup>123</sup> doadas por ele mesmo em 2008, as nove fotografias doadas em 2007 por Orlando Azevedo<sup>124</sup>, além das já citadas obras de Antanas Sutkus e Nani Gois.

---

<sup>122</sup> Sebastião Salgado é um famoso fotógrafo brasileiro que atua há mais de 40 anos. Divide as opiniões dos especialistas que em parte o consideram um fotógrafo que faz 'estética da miséria', por outro o comparam a Cartier-Bresson pelo apurado senso de composição do instante. O fotógrafo afirma que registra o seu mundo. Possui obras em acervos de museus de vários países e diversos prêmios de fotografia.

<sup>123</sup> German Lorca é um dos mais importantes fotógrafos brasileiros. Participou do Foto Cine Clube Bandeirantes na década de 1940 e recebeu inúmeros prêmios em sua carreira. É considerado um dos responsáveis pela renovação da fotografia moderna no país devido à sua atuação durante as décadas de 1940 e 1950.

<sup>124</sup> Orlando Azevedo nasceu em Portugal, vive no Brasil desde a década de 1960 e trabalha com fotografia documental e projetos autorais. Possui estúdio em Curitiba e obras em acervos nacionais e internacionais. As fotografias doadas ao MON são registros de localidades paranaenses.

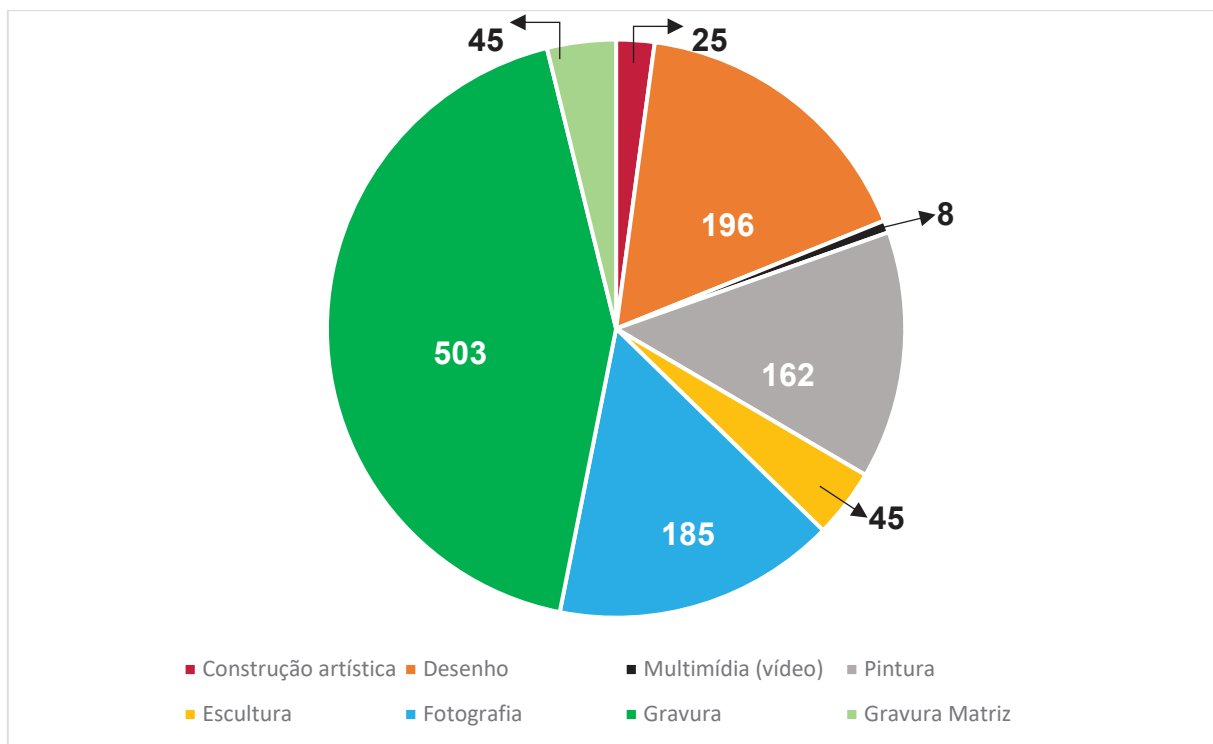


Figura 23. Coleções no MON: total de doações.

Fonte: Reserva Técnica do MON, 2017.

Em relação ao desenho, além das já mencionadas obras incorporadas de Schwanke, cabe destacar a entrada das obras de Alceu Chichorro doadas por Estela Sandrini em 2013: são cinco desenhos em nanquim que fazem parte do conjunto de trabalhos de charge do personagem Chico Fumaça, um dos mais conhecidos do escritor, jornalista e chargista curitibano que retratava a sociedade local em periódicos do início do século XX.

O número de doações de pinturas é semelhante ao desenho e a fotografia. Em 2008, Dulce Osinski doou 4 pinturas em óleo, entre elas o já mencionado *Catálogo – Gaiolas* (2001). Além dessa, cabe destacar também as chegadas das pinturas de Estandislau Traple doadas pela família do artista em 2005. Ainda no período analisado, foram doadas pinturas de outros artistas atuantes no estado, como Domício Pedroso, Franco Giglio, Teca Sandrini, Violeta Franco e Isolde Hötte, além de artistas de outros estados brasileiros, como Siron Franco, Cícero Dias, Leda Catunda e Beatriz Milhazes, todos artistas modernos e contemporâneos.

Nota-se que o museu aceitou muitas doações de conjuntos de obras numerosos, a maioria de artistas da segunda metade do século XX e com características experimentais, em consonância com o contexto de discussões

artísticas nacionais e internacionais. Mas será que isso vai de encontro às diretrizes do próprio museu? Vale lembrarmos que o MON possui um conselho consultivo que avalia as (incontáveis) ofertas de doação, que nem sempre são aceitas pelo museu. Em 2012, por exemplo, a Secretaria de Estado da Cultura do Paraná nomeou um conselho de orientação artística para “funções consultivas e propositivas a respeito da realização de exposições, aquisições e transferências de obras do acervo, parcerias, publicações, programação e demais atividades relacionadas ao Museu”<sup>125</sup>. Para o mandato de dois anos foram escolhidos: Angélica de Moraes, Christine Vianna Baptista, Fernanda Magalhães, Geraldo Leão, Geraldo Pougy de Rezende, Margareth da Silva de Moraes e Stephanie Dahn Batista<sup>126</sup>. Em princípio, a avaliação de obras oferecidas como doação se baseia no documento nomeado Marco Referencial do MON, que estabelece as seguintes diretrizes:

1. Adquirir obras dos principais artistas contemporâneos, paranaenses e brasileiros, bem como obras modernas referenciais. Proceder com critério buscando o paulatino preenchimento de lacunas, cujas existências impedem uma visão clara da riqueza da arte brasileira. Em todos os casos, sempre que possível, deverá adquirir obras que representem as principais fases de suas carreiras, além de desenhos, croquis e estudos.
2. Reunir obras importantes de artistas e de segmentos da nossa população ainda negligenciada pela historiografia e pela crítica, com vistas a estabelecer uma narrativa mais abrangente da arte brasileira em toda a sua riqueza e complexidade (MON apud FARIAS, 2019).

Durante a pesquisa realizada no museu, não foi possível consultar as atas do conselho consultivo sobre as atividades do Conselho, como as recusas e aceites das incorporações e a continuidade do Conselho. As diretrizes para aquisição do Marco Referencial do MON, portanto, parecem seguir o mesmo caminho indicado pelo Conselho Consultivo e por seu antecessor, o MAP, que também visava preencher as

<sup>125</sup> Cf. Notícia do site oficial do MON veiculada em 16 abr. 2012. Disponível em: [https://www.museuoscarniemeyer.org.br/noticias/2012/04/16/conselho\\_abril2012](https://www.museuoscarniemeyer.org.br/noticias/2012/04/16/conselho_abril2012). Acesso em 23 mar. 2020.

<sup>126</sup> Angélica de Moraes é jornalista e crítica de arte, tem atuação forte em São Paulo e em revistas especializadas; Christine Vianna Baptista trabalhou em diversos museus municipais e estaduais, e estava no cargo de coordenadora da COSEM quando nomeada para o conselho; Fernanda Magalhães é artista contemporânea e professora da Universidade de Londrina; Geraldo Leão é artista plástico e curador, além de professor da Universidade Federal do Paraná; Geraldo Pougy de Rezende, é arquiteto, era diretor do Centro de Design do Paraná quando nomeado, e foi presidente da Fundação Cultural de Curitiba; Margareth Moraes é museóloga, atua no Rio de Janeiro, e foi responsável pela restauração museológica do MAM-RJ após o incêndio que acometeu aquela instituição; Stephanie Dahn Batista, alemã, é historiadora da arte, professora da Universidade Federal e tem publicações de alcance internacional.



lacunas da história da arte (paranaense) e abrigar também estudos e croquis. Não cabe a esta pesquisa abordar se o meio artístico e cultural de Curitiba percebe este esforço ou se sente representado nesse museu – até pelo Marco Referencial do MON ter sido estabelecido posteriormente a nosso recorte temporal, mas já é possível notar a partir dos dados levantados no decorrer da tese que o MON procurou ampliar seu acervo com obras de artistas de importância nacional e internacional, mesmo sem termos chegado às aquisições.

Na gestão de Estela Sandrini, a reserva técnica do MON passou a abrigar diversas obras de artistas que produziram no Paraná e ainda não estavam no acervo, como Guita Soifer, Leonor Botteri, e João Pilarski, um artista até então pouco reconhecido pela história da arte. Talvez estes exemplos permitam afirmar que o museu vem tentando cumprir tais diretrizes, mesmo que o caso de Pilarski<sup>127</sup> seja uma exceção, o que também indica que a diretriz de número 2 ainda não tem sido plenamente aplicada. Tanto que Suely Deschermayer, então Coordenadora de Acervo e Conservação, fez questão de apontar a importância do aceite da obra do artista da seguinte maneira: “Pilarski estará preenchendo uma importante lacuna no Acervo do MON, dentro da Arte Moderna, principalmente por ser o principal artista ínsito paranaense” (DESCHERMAYER, 2010, n/p).

Outras doações recebidas pelo MON foram as de Guita Soifer, que em 2013, após expor no museu no evento artista homenageado do mês, doou quatro obras ao museu: sendo três gravuras sem título em água tinta, e *Livros Livres* uma peça composta por uma mesa feita de 143 livros. Em 2014 a artista também doou *Tempos transversos*, obra composta por 497 partes quadradas em técnica mista sobre madeira. Ambas *Livros Livres* e *Tempos transversos* são obras que se enquadram na categoria de Construção Artística utilizada pelo MON, e são representativas da produção da artista multimídia<sup>128</sup>.

<sup>127</sup> A única pintura de João Pilarski – artista autodidata nascido em Ponta Grossa e considerado primitivista – presente no acervo foi doada por terceiro em 2011, sem título e sem data, e trata-se de uma paisagem, tema comum na pintura do artista. O aceite da doação da obra de Pilarski foi um importante ato para a visibilidade de artistas como ele, que mesmo citado Adalice Araújo, Maria José Justino e Ennio Marques Ferreira, e tendo participado de muitas exposições e salões na década de 1980 e 1990, segue não tendo o reconhecimento público adequado.

<sup>128</sup> Segundo sua biografia publicada no site da Bienal de Curitiba 2018, da qual participou, Guita já participou de exposições em mais de dez países, cria a partir de novos suportes e “trabalha o ser humano e a memória com obras intimistas e simbólicas, visivelmente sensíveis” (Cf. BIENAL DE CURITIBA. **Biografia Guita Soifer.** 2018. Disponível em: <http://bienaldecuitiba.com.br/2018/2018/10/25/guita-soifer/>. Acesso em: 05 dez. 2019). Em 2019 houve ainda a exposição *Oferenda* no MON, uma mostra individual da artista com curadoria de Adolfo Montejo

Durante o período de atuação de Teca Sandrini no MON, o museu também recebeu doações de obras significativas de Leonor Botteri. Entre 2013 e 2015 a família da artista doou um total de 13 obras, sendo três retratos em 2013 e dez obras com temáticas diversas em 2015<sup>129</sup>. A incorporação das obras de Botteri foi bastante importante para o acervo do MON, pois se trata de uma artista preponderante para a arte produzida no Paraná, que frequentou a frequentou a escola de Guido Viaro<sup>130</sup>, foi professora da EMBAP<sup>131</sup> e premiada em diversos Salões, sendo uma das mais importantes artistas do Paraná entre a década de 1940 e 1960, como aponta Justino (2003). Encontram-se ainda na lista de doações do museu 48 gravuras da artista germânico-brasileira Dorothea Wiedemann, cedidas pela Prefeitura Municipal de Castro em 2012 por ocasião da exposição individual da artista realizada no MON: *Dorothea Wiedemann, aqui ou em qualquer lugar*<sup>132</sup>.

Uma vez que já é perceptível a presença no acervo do MON de artistas atuantes no Paraná, podemos agora comparar a quantidade de entradas de doações de obras de artistas que produziram no Paraná com outros estados brasileiros e internacionais. O gráfico 24, apresentado a seguir, traz estes números. De 2003 a 2016 é possível contabilizar um total de 631 obras de artistas com a produção concentrada no Paraná e que foram doadas ao museu, 471 obras de artistas de outros

---

Navas, e que reforça a afirmação de que o trabalho com a memória coletiva é característico da produção da artista.

<sup>129</sup> Antes dessa doação, o MON possuía apenas três obras da artista, todas transferidas do MAP e que pouco representavam a produção de Leonor Botteri, caracterizada pelo universo da solidão das figuras humanas, como define Maria José Justino, que acrescenta: Botteri desenvolve uma obsessão pela solidão nas figuras desoladas. [...] se auto-representa. É sempre ela atrás da menina, da mulher, dos quadros. [...] sua pintura é constituída de austeridade, de cores neutras, sem desejo, sem paixão, de imobilidade embaraçante (JUSTINO, 2003, p. 41).

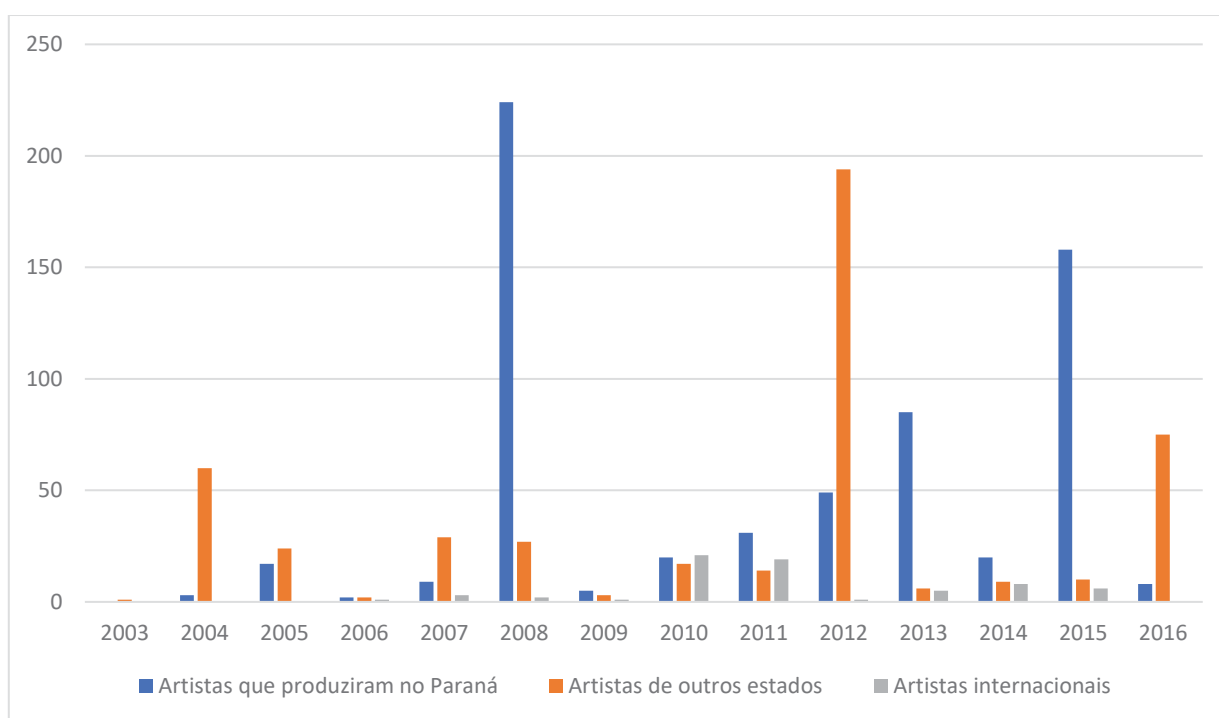
<sup>130</sup> Guido Viaro foi um artista e professor ítalo-brasileiro muito importante para o ensino da arte no Paraná e para a arte moderna vivenciada no estado, pois com referência expressionista e uma ampla produção visual influenciou muitos jovens e novos artistas, como Leonor Botteri.

<sup>131</sup> A EMBAP – Escola de Música e Belas Artes do Paraná foi fundada em 1948 em Curitiba e atualmente faz parte da Universidade Estadual do Paraná. É uma instituição de ensino superior histórica, responsável pela formação de gerações de músicos e artistas no Paraná. Muitos artistas que se tornaram referência foram alunos ou professores da instituição, como Artur Nísio, Estanislau Traple, Lange de Morretes no grupo inicial de mestres.

<sup>132</sup> Wiedemann nasceu na Alemanha mas veio ao Brasil com três anos de idade, passando a viver em Terra Nova, município próximo a Castro-PR. Depois viveu em Curitiba, Recife, São Paulo, além de outros países, como Alemanha, Japão Estados Unidos e Nova Guiné, sempre estudando e conhecendo artistas e paisagens muito diversos que influenciaram sua produção, até voltar a Castro, onde viveu até falecer, em 1996. Não à toa, suas obras possuem como “matéria-prima essencial a natureza [...] Além disso, sua história de vida permeia toda a sua escolha de materiais, técnicas e estudo que fazem seu trabalho ter um cunho marcante e de grande sensibilidade” (MUSEU OSCAR NIEMEYER. **Dorothea Wiedemann, aqui ou em qualquer lugar**. Curadoria: Simone Landal, Christiani Vieira Strickert, Ilsemarie Hampf, Karina Marques e Ronie Cardoso Filho. Exposição na Galeria Niemeyer (51 obras), Curitiba, 2012)

estados brasileiros, e 67 obras de artistas internacionais. Houve um número maior de doações para o primeiro critério, porém esta diferença fica mais estreita depois de 2012, então podemos claramente afirmar que o predomínio de obras de artistas de outros estados brasileiros não se deu pela diversidade de artistas, mas sim pela numerosa doação de obras de Luiz Henrique Schwanke naquele ano. O mesmo acontece em 2008 em função da doação volumosa de obras de Uiara Bartira. E se, hipoteticamente, subtraíssemos os números dessas duas doações, como ficaria essa representatividade? A diferença seria semelhante, visto que o número de obras dos dois artistas citados é semelhante, o que não mudaria as proporções apresentadas no gráfico, apenas diminuiria a curva e a representatividade individual de ambos que pelo volume prevalece.

Figura 24. MON: Entrada por ano das doações de artistas que produziram no Paraná, em outros estados e internacionais.



Fonte: Reserva Técnica do MON, 2017.

Há, porém, algumas outras questões que merecem atenção, como as colunas no ano de 2010, por exemplo. Isto porque, ainda que a diferença seja pequena, este é o único ano em que pode ser constatada uma quantidade maior de incorporações (via doação) de obras de artistas internacionais em relação aos demais critérios. Provavelmente isto ocorreu por conta da doação de 20 fotografias de Martín Chambi,

doadas pelo herdeiro do fotógrafo peruano, por ocasião da recepção da exposição individual *Martín Chambi: o poeta da luz* naquele mesmo ano<sup>133</sup>.

O Gráfico 24 também revela que em 2011 ocorreu outra quantidade significativa de doações de obras de artistas internacionais, sendo a causa desta vez a doação das gravuras do *Projeto Eco-Art*, mencionado anteriormente e que contava com gravuras de diversos artistas internacionais.

Por outro lado, o motivo de 2013 apresentar um alto número de doações de artistas que produziram no Paraná não foi causado por uma doação específica ou volumosa de um único artista, o que nos faz supor a proximidade da então diretora Teca Sandrini com os artistas e o meio artístico paranaense podem ter facilitado o acesso do museu à obras de uma grande variedade de artistas locais.

De maneira geral, o que podemos perceber a partir dos gráficos apresentados neste tópico é que, no que concerne às incorporações feitas via doação, as diretrizes do Marco Referencial do MON parecem justificar as escolhas de obras de forma retroativa, visto que parece ser o primeiro documento público que construiu um perfil de acervo para o museu. Porém, como o Marco Referencial é posterior, o que podemos observar neste capítulo foi uma atuação personalista das gestoras do museu e algumas recepções de obras que parecem ter ocorrido por uma oportunidade de recebimento ao acaso, ou pela parceria para o recebimento de exposições internacionais, no caso de doações consequentes das mesmas, do que efetivamente escolhas determinadas por um perfil discursivo ou construído pela instituição. Resta sabermos se o mesmo acontece no caso das aquisições.

---

<sup>133</sup> Promovida pela Planeta Brasil, a exposição teve curadoria da argentina Leila Makarius e trouxe ao MON a mostra de 88 fotografias de Martín Chambi entre abril e junho de 2010. Chambi é reconhecidamente um dos principais fotógrafos de natureza étnica e paisagística dos Andes, tendo feito carreira no início do século XX. As fotografias de sua autoria que o MON possui são reimpressões recentes de capturas realizadas por ele em 1930. Conforme Orlando Azevedo – fotógrafo também presente no acervo do MON –, os trabalhos de Chambi “Narram a intimidade com o fotografado num ato de fraternidade e identidade, num comovente e verdadeiro espelho de si mesmo. A lente dentro de si. Chambi nunca escondeu e sempre afirmou que suas raízes indígenas falam em suas imagens” (Cf. Relato na abertura da exposição de Martín Chambi no MON. Disponível em: <http://bebelritzmann.blogspot.com/2010/05/mon-recebe-exposicao-de-fotografias-de.html>. Acesso em: 16 abr. 2020).

## 4.2 AS AQUISIÇÕES

É preciso recuperar alguns números para começar uma reflexão acerca das aquisições do MON entre 2003 a 2016. Conforme dados levantados, o total de obras adquiridas via compra neste período foi de 113. Além disso, como demonstramos no Gráfico 20, no ano de 2003 não foi realizada nenhuma compra de obra pelo MON, porém, antes disso, quando o espaço ainda se chamava NovoMuseu (entre 2002 e metade de 2003), foram adquiridas 6 esculturas, as quais não constam no total de compras efetuados pelo MON, mas compõem seu acervo. O ano de 2004 também não registrou aquisições, uma vez que nos documentos disponibilizados para consulta e que contavam com indicação de modo de incorporação, não foi verificada a existência de compra de obra de arte. Já em 2005 e 2006 foram constatados alguns registros de aquisição, mesmo que ainda tímidos. Entre 2007 a 2010, todavia, a quantidade de aquisições se tornou muito mais numerosa (atingindo 41 aquisições em 2008). Após este pico, as compras novamente diminuem, chegando, conforme os documentos consultados, a nenhuma aquisição nos anos de 2013, 2014 e 2015. Visto isso, resta perguntarmos: Como e quais foram os recursos captados ou disponibilizados ao museu para realizar as compras? Há uma coerência e constância nas compras? Os valores financeiros dessas obras são informações relevantes? Quais são, afinal, essas obras que foram compradas? E quais são as causas para inconstância de gastos com compras, e a provável causa para que no ano de 2009 o número de aquisições tenha superado o de doações?

A questão da captação de recursos, lembremos, foi abordada no capítulo 2 desta pesquisa, que tratou das legislações e leis de incentivo à cultura das esferas estadual e federal, e o impacto delas nos museus do país. Naquele momento de nossa tese pudemos também perceber que a qualificação do MON como uma OSCIP foi fundamental para as aquisições de obras durante a gestão de Maristela “Requião” Quarenghi Mello e Silva, pois foi através dos Termos de Parceria que a maior parte das obras foram adquiridas. Isto ocorreu da seguinte maneira: em junho de 2003 foi criada a Associação dos Amigos do MON – AAMON, uma organização civil que seria responsável por gerir o museu, e cuja diretora-presidente eleita foi Mello e Silva. No mês seguinte, o MON foi qualificado como Organização da Sociedade Civil de Interesse Público, um título concedido pelo Ministério da Justiça. A partir dessa qualificação, o MON ficou habilitado a firmar Termos de Parceria com o Poder Público.

A partir daí, como aponta a jornalista Rosiane Correia de Freitas (2009), a captação de recursos por parte do museu foi facilitada:

Em 2004, a Secretaria de Estado da Cultura (SEEC) firmou um Termo de Parceria com a Sociedade, transferindo para a entidade a função de administração e gestão do Museu. Desde então, a entidade já recebeu R\$ 8,4 milhões em recursos do Governo do Paraná. E captou outros R\$ 23 milhões através da Lei Rouanet (FREITAS, dez./2009, n/p).<sup>134</sup>

É provável, portanto, que a inexistência de aquisições de obras de arte entre 2003 e 2004 possa se justificar por este período de reorganização jurídica e estrutural pela qual o MON passou depois que a SEEC transferiu a administração ao Museu, nomeando Mello e Silva também como diretora do museu, o que a fez acumular dois cargos. Em 2009 isso chamou a atenção do Ministério Público Federal e do próprio Ministério da Justiça, que consideraram a situação irregular, o que se tornou notícia em diversas matérias de jornal, como a da própria Rosiane Freitas, publicada na *Folha de Londrina* em 28 de fevereiro de 2009 sob o título “Gestão de Maristela no MON pode ser irregular”. Independentemente disso, àquela altura o sistema de gestão do MON como OSCIP já estava estabelecido, e foi mantido após a saída de Mello e Silva dos quadros administrativos da associação e do próprio museu.

Passemos, portanto, à segunda pergunta: há uma coerência e constância nas compras? Diante da data do décimo aniversário do museu, em 17 de novembro de 2012, Isadora Rupp publicou uma matéria na *Gazeta do Povo* intitulada “Para preencher vazios”, trazendo à tona justamente os vazios do acervo e as falhas estratégicas na incorporação de obras de arte por parte do museu. Na ocasião, a jornalista conversou com uma série de pessoas do meio cultural curitibano e da própria instituição, e o que ficou evidente e acabou chamando sua atenção foi precisamente que não havia uma periodicidade nas incorporações, o que ela chamou de “maior gargalo dentro da instituição” (RUPP, nov./2012, n/p), ainda acrescentando:

Conhecido pela grandiosidade de sua arquitetura e por ser o museu mais visitado do estado, o MON, nesses 10 anos de existência, não conseguiu instituir um projeto para que aquisições de arte, sobretudo brasileira, sejam periódicas e deixem de depender somente da boa vontade da doação de artistas e famílias (RUPP, nov/ 2012, n/p).

---

<sup>134</sup> Os valores expressos na notícia não são recursos destinados somente para a compra de obras de arte, mas para toda a manutenção física do museu, além da execução de exposições, material gráfico e contratação de recursos humanos, por exemplo.



A reportagem de Rupp citava referências da área cultural local, como Teca Sandrini, Maria José Justino, e a própria Maristela Quarenghi Mello e Silva, entre outros, e o que se percebe é que os discursos das entrevistadas são semelhantes no que diz respeito ao reconhecimento dos esforços em realizar aquisições importantes. Apesar disso, elas assumiam que o MON não possuía uma política definida para a formação do acervo, valendo-se da opinião do conselho artístico, cuja primeira formação foi composta por Fernando Bini<sup>135</sup>, Ennio Marques Ferreira, Fernando Velloso<sup>136</sup>, Geraldo Leão<sup>137</sup>, e a própria Justino. O que podemos perceber, portanto, é que o MON não fugia à regra da grande maioria dos museus do país, que não possuem um planejamento efetivo em relação à formação de seus acervos e, em última instância, acabam dependendo de doações para expandirem suas coleções. De forma geral no Brasil, afinal, museus com número maior de aquisições do que doações são uma verdadeira raridade.

Passemos agora à terceira leva de questionamentos: quais foram, afinal, as obras compradas pelo MON, e quais os valores monetários gastos nelas? Os gráficos 25 e 26 – apresentados na próxima página – trazem respectivamente o número de aquisições de obras e o valor (em reais) gasto com as aquisições por ano. Estes gráficos apresentam valores aproximados, e foram elaborados a partir dos contratos consultados nos arquivos do Acervo Técnico do MON, em pesquisa local realizada em 2017. Somente os anos em que houve aquisições foram registrados nos gráficos. Ressaltamos ainda que o registro dos preços das aquisições e o montante dos valores de referência aqui expressos não pretendem (nem devem ser utilizados para) julgar o valor simbólico das obras de arte que serão comentadas a seguir. Por outro lado, os

---

<sup>135</sup> **Fernando Bini é professor**, fundador e chefe de Departamento do curso de Desenho Industrial no Centro Federal de Educação Tecnológica do Paraná. Ex-professor no Curso de Desenho Industrial e Design Gráfico do Departamento de Design da UFPR, responde pelas disciplinas de: História da Arte, História da Arte Contemporânea, História da Arte Brasileira e Paranaense no Departamento de Artes da UFPR.

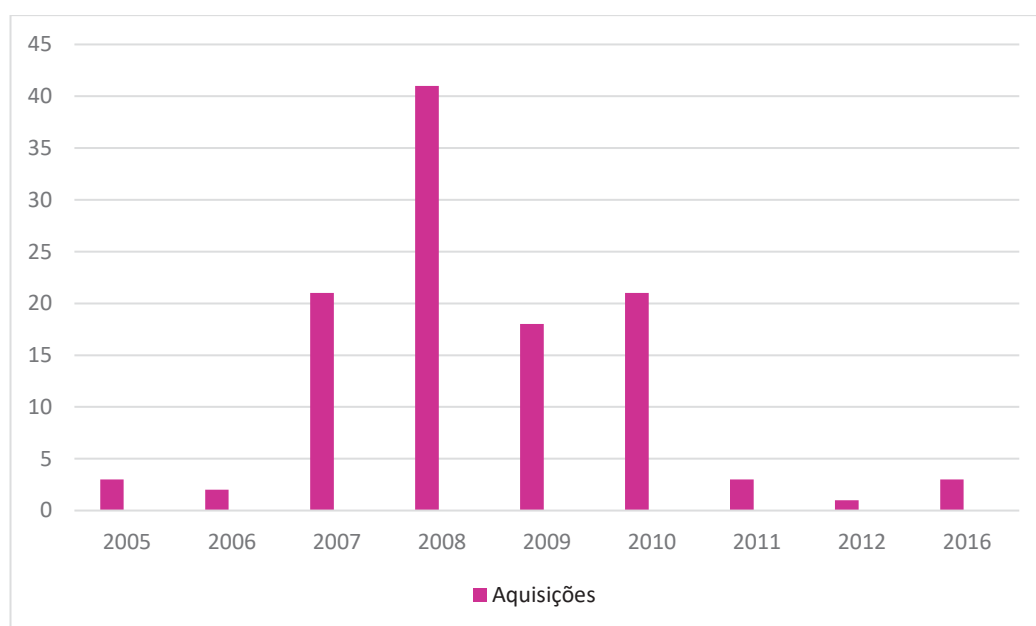
<sup>136</sup> Fernando Velloso tem uma atuação longa no campo cultural do Paraná. Foi Chefe da Divisão de Planejamento e Promoções Culturais do Departamento de Cultura, membro do Conselho Deliberativo da Fundação Teatro Guaíra, primeiro Diretor do Museu de Arte Contemporânea do Paraná, do qual foi o idealizador, Chefe da Coordenadoria do Patrimônio Cultural da Secretaria de Cultura da qual foi interiormente Membro da Comissão que instituiu e regulamentou sua criação, Diretor Geral da Secretaria de Cultura e Diretor Geral da Secretaria de Justiça, Membro do Conselho da Fundação Cultural de Curitiba além de muitas outras participações.

<sup>137</sup> Geraldo Leão é pintor, ilustrador, diagramador, arte-finalista e professor do departamento de Artes da UFPR. Participou de inúmeras exposições no Brasil e no exterior. Integrou os Conselhos da Galeria de Arte Banestado, Museu Alfredo Andersen, Museu de Arte Contemporânea do Paraná, Museu Oscar Niemeyer e foi membro do Conselho Estadual de Cultura.



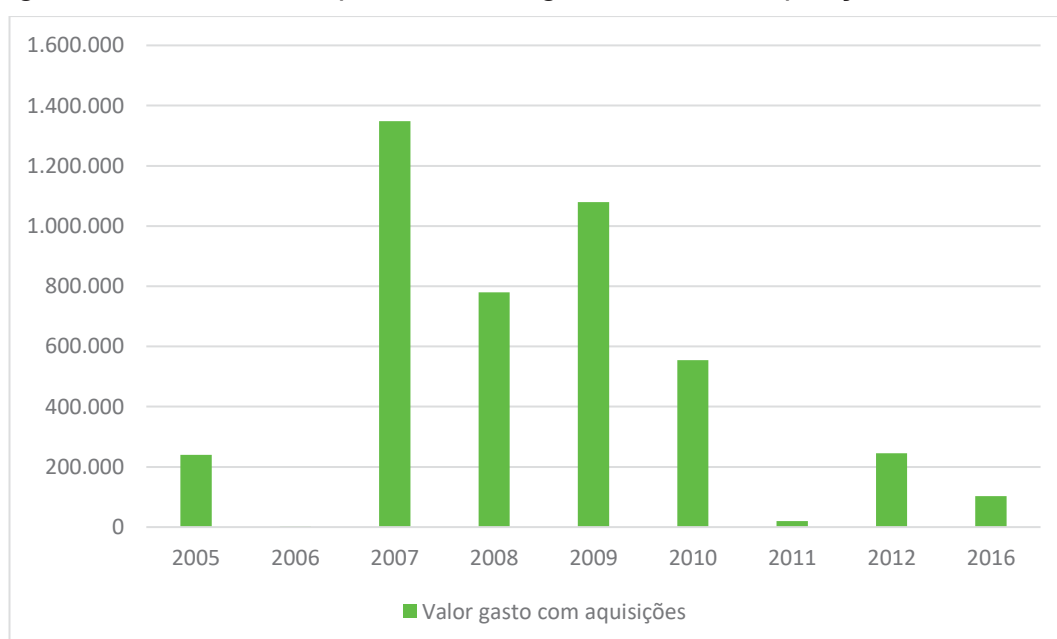
valores são considerados dados importantes para uma reflexão mais profunda da aparentemente inexistente política de compra de obras e de formação do acervo, que se expressa nos números disformes de gastos anuais, a maioria delas com recursos obtidos pelos Termos de Parceria entre SEEC e AAMON, ou Lei Rouanet, via PRONAC.

Figura 25. Obras adquiridas pelo MON anualmente.



Fonte: Reserva Técnica do MON, 2017.

Figura 26. MON: Valor aproximado de gastos com as aquisições anualmente.



Fonte: Reserva Técnica do MON, 2017.

Algumas compras efetuadas pelo MON foram muito importantes no sentido de preencher lacunas no acervo do museu, como a aquisição de duas pinturas de Alfredo Volpi<sup>138</sup>, uma delas ao preço de R\$350.000,00 (Trezentos e cinquenta mil reais) em 2009, através de um projeto cultural e recurso de incentivo à cultura do PRONAC. Outra importante aquisição foi uma pintura de Anita Malfatti<sup>139</sup>, compra muito comentada pela mídia da época. Essa pintura, uma paisagem, foi adquirida em 2012 de pessoa jurídica do Uruguai, ao preço de R\$245.000,00 (Duzentos e quarenta e cinco mil reais), também com recursos obtidos junto ao PRONAC.

O MON passou a abrigar também, desde 2007, uma escultura de autoria de Oscar Niemeyer que foi comprada de sua galeria pelo valor de R\$235.000,00 (Duzentos e trinta e cinco mil reais), um valor que estava abaixo do real valor de mercado da obra, como expressa a carta trocada pela galeria com o museu nas negociações da aquisição. Àquela altura, o museu já tinha ampliado o seu acervo de esculturas com três obras de Francisco Brennand – incluindo a *Serpente* – que foram adquiridas em 2005, também via PRONAC, pelo custo individual de R\$80.000,00 (Oitenta mil reais) cada.

Em relação a obras internacionais, vale mencionar que o MON abriga uma pintura de Joaquín Torres Garcia<sup>140</sup>, que foi adquirida em 2009 de uma galeria norte-americana por US\$ 230.000,00 (Duzentos e trinta mil dólares). Mesmo que ter uma única obra do artista no acervo talvez não seja suficiente para afirmar o preenchimento de uma lacuna, é inegável que a aquisição teve importância no sentido de ampliar o alcance da coleção. Outras aquisições internacionais de destaque foram as compras

---

<sup>138</sup> O ítalo-brasileiro Alfredo Volpi é considerado por especialistas um dos mais representativos e importantes pintores da segunda geração modernista brasileira. Alguns dos elementos que marcam sua produção são as temáticas figurativas como marinhas e retratos, e a exploração da têmpera e da superfície plana em formas semelhantes à bandeirinhas ritmadas.

<sup>139</sup> Anita Malfatti faz parte do Grupo dos Cinco, como ficou conhecido o grupo composto por ela, Tarsila do Amaral, Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Menotti del Pichia, os protagonistas da Semana de Arte Moderna de 1922.

<sup>140</sup> Joaquín Torres Garcia foi um prestigiado artista uruguaio que frequentou os círculos de artistas expoentes das vanguardas europeias do século XX, como Miró, Kandinsky e Mondrian. Ele comumente é apontado no Uruguai como o responsável pela criação de um estilo próprio batizado de 'Universalismo Construtivo'.

de obras de Andy Warhol<sup>141</sup> em 2008, Oswaldo Guayasamín<sup>142</sup> em 2010, e Júlio Le Parc<sup>143</sup> em 2016, por exemplo.

Graças à herança do MAP, o MON já possuía um bom número de obras de pintores paranaenses modernistas e do começo do século XX, mas isso não impediu o museu de investir em mais obras deste nicho. Dentre os artistas-ícones da pintura paranaense que tiveram obras compradas pelo MON podemos elencar Alfredo Andersen, Miguel Bakun, Guido Viaro, Artur Nísio e Theodoro de Bona, por exemplo. Entre 2006 e 2009 o MON ainda adquiriu 5 obras de Helena Wong<sup>144</sup> e de Luiz Carlos de Andrade Lima<sup>145</sup>, artistas fundamentais para a percepção histórica de algumas transformações, quase opostas, é verdade, do uso da cor e da forma nas últimas décadas.

Vistos estes exemplos de compras e valores, podemos então passar à nossa última questão: quais podem ser as causas para inconstância de gastos com compras, e principalmente para a queda brusca nos gastos após 2011? Um artigo proveniente do âmbito dos estudos acadêmicos em Administração Pública pode auxiliar-nos neste sentido: trata-se de texto de Alketa Peci (et al, 2008) sobre os termos de parceria com o Estado que envolvem as OSCIPs. Isto porque a troca de qualificação de OSCIP para OS, realizada pelo MON em 2013 pode ser uma das causas (mas não a única) da queda brusca das aquisições nos anos seguintes, uma vez que, embora se transformar em OS não anule a possibilidade de realizar Termos de Parceria e adquirir fundos via PRONAC, gera uma grande alteração nos processos para se adquirir estes recursos.

De acordo com Peci (2008), uma OSCIP ou OS viabiliza a cooperação e colabora para o choque de gestão porque a relação com a sociedade civil se modifica em forma e conteúdo, especialmente na ponta dos resultados, e acrescenta:

---

<sup>141</sup> O universalmente famoso Andy Warhol foi um dos mais renomados artistas da Pop-Art norte-americana, tendo sido responsável por renovar o movimento com o uso da serigrafia e dos ícones da indústria cultural.

<sup>142</sup> Oswaldo Guayasamín foi um pintor e escultor equatoriano que recebeu grandes prêmios em Bienais por produzir pinturas que transmitiam o sofrimento, a dor e a tristeza como poucos, sendo considerado um dos mais expressivos artistas da América do Sul.

<sup>143</sup> Júlio Le Parc é precursor da união da arte cinética com a arte moderna. Argentino, concentra sua produção em Paris, onde vive, mas expõe no mundo todo e se reinventa desde a década de 1940, tendo o movimento e a luz como elementos centrais de sua produção.

<sup>144</sup> Helena Wong foi uma pintora, desenhista e gravadora chinesa que se mudou para Curitiba aos 12 anos, tendo se destacado na pintura abstrata e lírica produzida no Paraná na década de 1960 a 1980.

<sup>145</sup> Luiz Carlos de Andrade Lima foi um professor, pintor, gravador, e desenhista figurativo de forte tendência expressionista que residiu e atuou em Curitiba, se tornando um dos artistas mais singulares da vertente figurativa da segunda metade do século XX no Paraná.

[OSCIP e OS] foram responsáveis por viabilizar a estratégia de cooperação do governo com o terceiro setor e o setor privado, ao longo dos últimos anos. No entanto, eles também tornaram mais complexos os arranjos institucionais utilizados para essa finalidade, uma vez que multiplicaram os atores e as formas de relação entre eles. Daí nasce o debate contemporâneo sobre a governança, que se refere à qualidade da interação entre o governo, a sociedade civil e o setor privado (PECI, 2008, p. 1140).

Apesar deste artigo analisar especificamente o caso de contratualização e publicização das Oscips mineiras, ele pode auxiliar no entendimento do impacto do instrumento jurídico e da efetiva forma de funcionamento dos Termos de Parceria no MON, já que a Lei nº 9.790/99 é federal. No caso do MON, conforme a matéria “MON passa a ser administrado por O.S.”, publicada por Rupp na *Gazeta do Povo* em 08 de junho de 2013, na prática pouco mudava a nova qualificação de OS, estabelecida em 2013. Nesta reportagem, a jornalista traz uma fala de Viapiana, então Secretário da Cultura, que salienta que foi uma recomendação do Tribunal de Contas a mudança de qualificação, pois é mais segura a fiscalização e a prestação de contas de uma OS em comparação com uma OSCIP, pois as OS são geridas por contratos mais longos do que os Termos de Parceria (Cf. RUPP, jun./2013).

De uma forma ou de outra, o que evidentemente podemos constatar pelos gráficos apresentados é que em 2013, 2014 e 2015 não foram encontrados registros de aquisição de obra de arte nos documentos consultados, nem no Relatório de atividades anuais, publicados em versão digital<sup>146</sup>. Já em 2016, as quatro aquisições foram possíveis graças aos recursos do Programa Sou Patrono, iniciado em 2015 pelo museu como uma forma de reunir recursos exclusivamente para aquisição de obra de arte, como se vê neste trecho da descrição institucional publicada no site do museu:

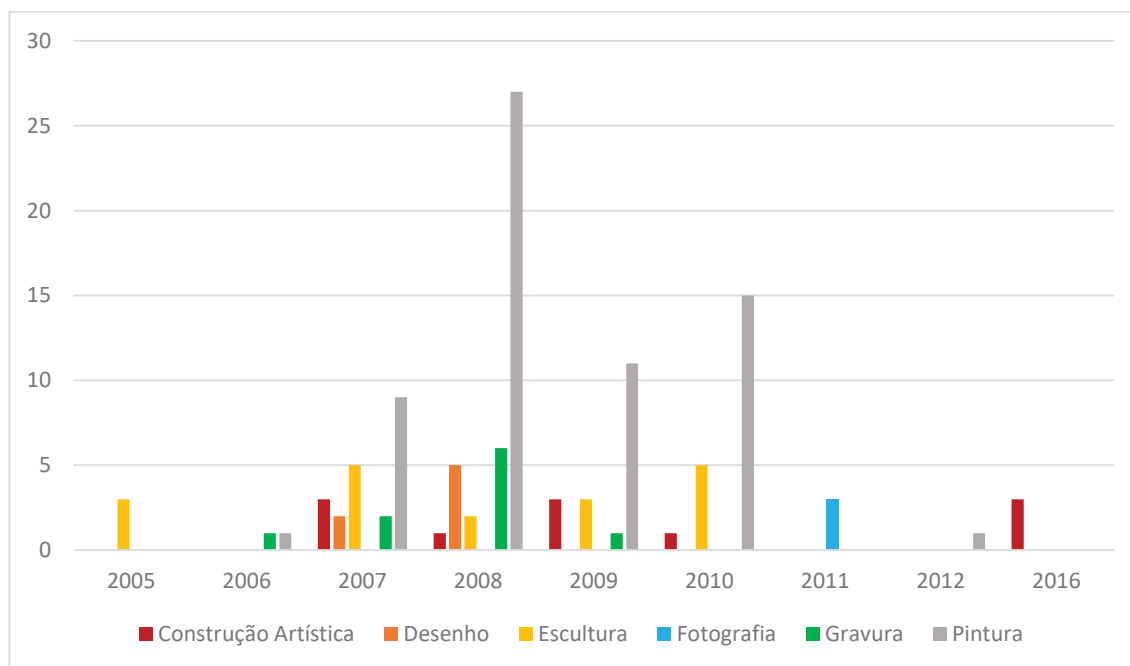
A contribuição destas pessoas comprometidas com a arte é feita com o objetivo exclusivo de ampliar o acervo do museu com a compra de obras. Como contrapartida, o doador tem uma série de benefícios, dentre eles a participação no processo de escolha das aquisições das obras de arte que farão parte da coleção do MON. O processo de seleção tem início com uma relação de obras elaborada pelo Conselho Cultural do museu que têm prioridade para aquisição para atender o marco referencial do MON. Num evento, os Patronos saberão em detalhes qual a importância de cada obra para o objetivo do museu e poderão votar naquelas que serão compradas e passarão a fazer parte do acervo (MON, Seção Apoie, 2020, n/p).

<sup>146</sup> Estes relatórios, bem como os flyers das exposições estão disponíveis em: <https://issuu.com/monmuseu>.

Portanto, não foi encontrada nenhuma pista que permita relacionar diretamente a transformação do MON em OS e a brusca queda na aquisição de obras de arte e ampliação do acervo. O que parece é que esta inconstância tem muito mais relação com as irregularidades que o Ministério da Justiça apontou em relação ao acúmulo de cargos da ex-diretora, Maristela Q. Mello e Silva, do que com a mudança de OSCIP para OS. Vale ressaltar que as aquisições ressurgiram com o Programa de Patronos estabelecido no MON em 2015, como foi observado pelo aumento de zero para três compras de 2015 para 2016. Pesquisas futuras poderão avaliar o impacto a longo prazo do Programa de Patronos analisando os dados de 2017 em diante.

Por último, cabe analisarmos mais um gráfico, o qual utiliza a nomenclatura das coleções adotada pelo MON e apresenta, diante das obras adquiridas, as entradas por categoria ano a ano. Novamente, como no gráfico anterior, estão listados apenas os anos em que houveram aquisições.

Figura 27. Coleções no MON: aquisições por ano.



Fonte: Reserva Técnica do MON, 2017.

É possível observar pelo Gráfico 27 que no período analisado (2003 e 2016) prevaleceram as compras de pinturas, seguida de esculturas. O desenho e a fotografia representaram poucas compras (2003-2016). O que estas informações podem sugerir? Em primeiro lugar que, por mais inovador e contemporâneo o MON pretenda

se dizer, claramente nas aquisições que efetua prevalece o interesse no suporte clássico da arte ocidental que é a pintura. Em segundo lugar que provavelmente o interesse em preencher o espaço do pátio das esculturas pode ser uma das motivações para as aquisições de obras desta categoria.

Além dos já citados casos de aquisições, outras obras compradas podem exemplificar a preferência por pinturas do museu: caso do óleo sobre tela de Cícero Dias<sup>147</sup>, adquirido em 2007 por R\$130.000,00 (Cento e trinta mil reais); as quatro pinturas de Iberê Camargo<sup>148</sup> adquiridas entre 2008 e 2009 pelo valor total de R\$411.300,00 (Quatrocentos e onze mil e trezentos reais); e as duas pinturas de José Pancetti<sup>149</sup>, adquiridas por R\$128.750,00 (Cento e vinte oito mil, setecentos e cinquenta reais) no total; entre outros exemplos possíveis. Vale ainda lembrar que entre as raras aquisições do MAP e a maioria das aquisições do Banestado – acervos englobados pelo MON – também prevalecia a pintura como categoria dominante.

O motivo da escultura ser a segunda categoria preferida pelo MON para suas aquisições parece também apontar uma tendência: entre 2002 e 2003 as aquisições realizadas pelo NovoMuseu, ainda administrado diretamente pela SEEC, foram esculturas destinadas principalmente ao pátio e posteriormente a prática de bons investimentos em esculturas foi mantida pelo MON, que seguiu destinando algumas delas ao pátio ou ao entorno da edificação. Além das obras já citadas com o auxílio do gráfico 25, cabe aqui citar, por exemplo, a compra em 2007 de uma escultura de Franz Weissmann<sup>150</sup> pelo valor R\$150.000,00 (Cento e cinquenta mil reais).

Já nas categorias de desenho e fotografia, o MON possui numerosas obras doadas, mas poucas aquisições. Em fotografia, entraram no acervo três obras da fotógrafa Maureen Bisilliat<sup>151</sup>, adquiridas em 2011; Já em desenho, Luiz Carlos

---

<sup>147</sup> Cícero Dias foi um pintor, gravador, desenhista, cenógrafo e professor pernambucano com forte atuação em bienais e exposições europeias. É referência do modernismo brasileiro, e entre os elementos recorrentes em suas obras estão o mar, sonhos, erotismo, casarios e folhagens.

<sup>148</sup> Iberê Camargo foi um gravador, desenhista, pintor e professor gaúcho que se tornou uma referência da militância pelo sentimento na pintura, pela matéria da tinta e gesto do artista. Teve uma fase abstrata e uma figurativa, mas sempre predominou em sua obra o uso das cores como constituição da forma.

<sup>149</sup> O paulista José Pancetti foi um pintor modernista brasileiro. O jogo do claro-escuro, a predominância do gestual e os retratos são características dominantes da obra do artista.

<sup>150</sup> Franz Weissmann é uma referência da escultura brasileira, sendo um dos expoentes do construtivismo no Brasil.

<sup>151</sup> Maureen Bisilliat é uma fotógrafa anglo-brasileira. Suas fotografias impressionam pela maneira como buscou encontrar a alma brasileira, se apoiando na antropologia e na literatura.

Brugnera<sup>152</sup> e Francisco Faria<sup>153</sup> passaram a fazer parte do acervo em 2007, com a compra de um desenho de cada um.

Finalmente, comparando o Gráfico 23 (Total de doações por categoria/coleção) com o Gráfico 28 (Total de aquisições por categoria/coleção), que apresentamos a seguir, é possível notar a diferença do predomínio das coleções que entraram no acervo do MON entre 2003 e 2016 nas modalidades de doação e aquisição. Os gráficos demonstram que há uma diversidade interessante de suportes no acervo e, em contrapartida, não há política de formação de acervo evidente. O que parece ser possível, pelos atos de aceite de doação e compra de obra de arte realizados no período, é construir este perfil, apresentado em gráficos.

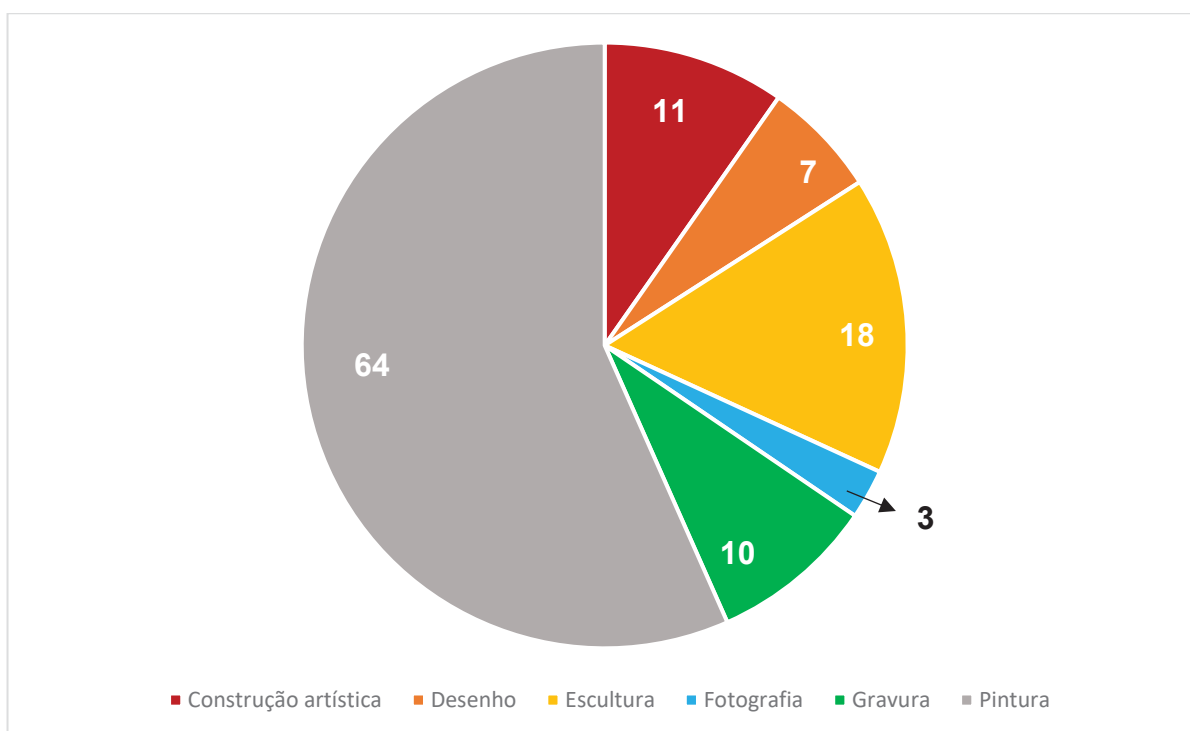


Figura 28. Coleções no MON: total de aquisições.

Fonte: Reserva Técnica do MON, 2017.

Sendo assim, o MON recebeu mais doações de gravuras, seguido de fotografia e desenho, enquanto que as aquisições foram majoritariamente para a coleção de

<sup>152</sup> O gaúcho Luiz Carlos Brugnera é artista, parecerista, agente cultural e curador. Trabalha com diversos suportes na arte, entre eles o papel. Reside em Curitiba e possui obras em acervos do Brasil e do exterior, além de prêmios em Salões, principalmente a partir dos anos 1990.

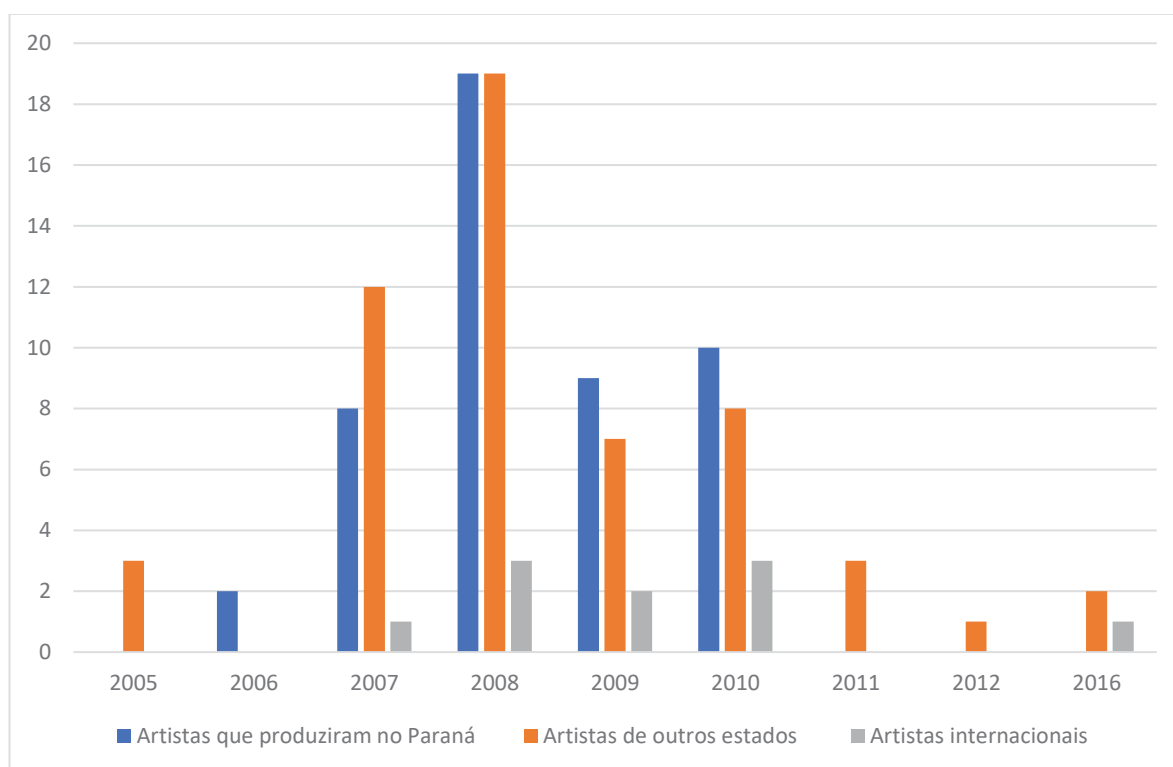
<sup>153</sup> O curitibano Francisco Faria é artista um artista contemporâneo que se utiliza do hiper-realismo e do material do grafite para criar desenhos que desafiam o espectador. Possui obras em acervos nacionais e internacionais além de diversas exposições no currículo.



pinturas, seguido de escultura e depois gravura, confirmando que, dentro do eixo Artes Visuais o MON segue a tradição dos museus de arte de possuir muito mais pinturas do que outros suportes em seus acervos.

O gráfico 29 (próxima página), por sua vez, apresenta os dados levantados sobre a incorporação por compra de obras de artistas que produziram no Paraná, em outros estados e internacionais, de acordo com as fontes consultadas.

Figura 29. Entrada por ano das aquisições de obras de artistas que produziram no Paraná, em outros estados e internacionais.



Fonte: Reserva Técnica do MON, 2017.

Nas aquisições, a diferença entre os números de obras compradas de artistas com produção concentrada no Paraná e de outros estados brasileiros é menor que no caso das doações (Cf. Gráfico 24), pois na soma total são apenas sete obras de diferença. Sendo assim (de acordo com as informações contidas nos documentos disponibilizados para consulta) a soma de obras adquiridas de artistas que produzem ou produziram no Paraná é de 48, enquanto artistas de outros estados brasileiros somam 55 compras, e artistas internacionais 10 aquisições.

Na comparação com o Gráfico 24 não há, no caso de aquisições, uma representatividade exagerada de um único artista, o que ocorria nos casos das doações de centenas de estudos e obras em papel de um único artista, muitas vezes

oferecidas aos museus como uma forma de oferecer às produções condições mais adequadas de preservação e conservação, e outras causadas por interesses pessoais de envolvidos com as escolhas, ou pela importância dos artistas para a história local. No caso de aquisições, pouco se observa deste fenômeno, já que as compras mais numerosas de obras de um único artista somam, no máximo, quatro ou cinco peças.

É relevante notar também que, além de não ter ocorrido nenhuma aquisição nos anos de 2003, 2004, 2013, 2014 e 2015, em alguns anos em que houve compras não foram registradas entradas de artistas que produziram no Paraná, caso de 2005, 2011, 2012 e 2016. Em contrapartida, apenas 2006 não registrou compra de obra de artistas de outros estados brasileiros. Já compras de artistas internacionais não foram registradas em 2005, 2006, 2011 e 2012. Em 2008 foram encontradas aquisições de igual número de obras de artistas com relação mais próxima com o Paraná, do que com outros estados, enquanto em 2016 foram compradas duas obras de artistas brasileiras e uma obra de artista internacional.

Cruzar as informações dos últimos gráficos também nos permite perceber que possíveis oscilações de valores no mercado da arte podem influenciar nas compras e gastos. As compras de esculturas de Brennand em 2005 e a de Wong em 2006 exemplificam esta questão: apesar da quantidade de obras similar, o valor dispensado em cada ano foi muito diferente, o que indica uma alta valorização das esculturas de Brennand em comparação a um valor abaixo do padrão de mercado no caso das obras de Wong. Em 2007, 2008, 2009 e 2010 – anos que apresentam tanto um alto número de obras adquiridas quanto uma alta soma de valores gastos –, o caso parece se repetir: o Gráfico 26 demonstra que em 2007 houve uma soma de dinheiro gasto com aquisições maior do que a quantidade de obras compradas, enquanto em 2008 foram compradas mais obras com menos dinheiro. Isto pode refletir tanto as flutuações dos mercados de arte quando a importância histórica dada aos artistas adquiridos.

Em 2007, entre artistas brasileiros, o MON comprou obras de Oscar Niemeyer, Cícero Dias, Franz Weissmann, Emiliano Di Cavalcanti<sup>154</sup>, Vicente do Rego Monteiro,

---

<sup>154</sup> O carioca Di Cavalcanti foi artista plástico, escritor, jornalista, caricaturista, ilustrador e cenógrafo. É de sua autoria o catálogo e o cartaz da Semana de Arte Moderna que ocorreu em São Paulo em 1922. Em intenso diálogo com as vanguardas artísticas europeias, sua obra é considerada madura em relação ao modernismo a partir da década de 1940, quando traz cor, formas fragmentadas influenciadas pelo cubismo e uma ácida crítica social, considerada uma influência expressionista.

Alfredo Ceschiatti<sup>155</sup> e Emanuel Araújo<sup>156</sup>, entre outros. No mesmo ano, foram adquiridos ainda artistas com forte relevância no Paraná como Helena Wong, Luiz Carlos Brugnara e Francisco Faria. Já em 2008, no âmbito nacional o museu comprou pinturas de Ado Malagoli, Iberê Camargo, José Pancetti e gravuras de Maria Bonomi, no âmbito regional pinturas de Miguel Bakun, e no cenário internacional uma gravura de Andy Warhol.

O mesmo fenômeno da curva invertida entre valor e quantidade de aquisições aconteceu entre 2009 e 2010, porém ela é menos discrepante. Em 2009, no âmbito nacional se concretizaram as aquisições de Alfredo Volpi, no contexto regional de Alfi Vivern,<sup>157</sup> e Claudio Kambé<sup>158</sup>, e no contexto internacional de Joaquín Torres García. Já em 2010 foram adquiridas no âmbito nacional obras de Sérgio Fingermañ<sup>159</sup> e Alfredo Volpi, no paranaense de Luiz Carlos Andrade Lima e Arthur Nisio<sup>160</sup>, e no internacional uma pintura do equatoriano Oswaldo Guayasamin.

Novamente com o auxílio do Gráfico 26, é possível observar ainda que em 2011 foram adquiridas três fotografias de Maureen Bisilliat por um valor muito baixo se comparado com a compra de uma pintura de Anita Malfatti, única realizada em 2012.

---

<sup>155</sup> O mineiro Alfredo Ceschiatti foi escultor, desenhista e professor na Universidade de Brasília na década de 1960. Antes de lecionar, sua produção artística já tinha recebido prêmios. A produção do artista tem claras tendências estéticas cujas influências são visivelmente vanguardistas pela simplificação das formas femininas através das angulações das curvas. Possui muitas obras em espaços público, especialmente Belo Horizonte e Brasília.

<sup>156</sup> O baiano Emanuel Araújo é um artista de múltiplas linguagens, com destaque para a escultura. Também é museólogo, curador e professor. Na década de 1990, foi diretor da Pinacoteca do Estado de São Paulo, no tempo em que esta foi revitalizada e ressignificada enquanto espaço museal. Atualmente está à frente do Museu Afro Brasil, em São Paulo, que foi aberto em 2004 com sua coleção.

<sup>157</sup> Apesar de ter nascido em Buenos Aires, Alfi Vivern construiu sua trajetória artística em Curitiba, onde dirigiu o MAC-PR entre 2007 e 2010. É escultor e utiliza diversos tipos de materiais em seus trabalhos, definido como conceitual.

<sup>158</sup> O paulista Claudio Kambé se mudou criança para o interior do Paraná. É pintor, desenhista e ilustrador. Colabora para jornais como o *Diário do Paraná* e *Folha de S. Paulo*. Possui uma obra figurativa com tom bastante crítico, assim como muitas obras que remetem ao interior e à infância.

<sup>159</sup> Sérgio Fingermañ é um pintor, gravador e arquiteto paulista. Em suas pinturas busca um equilíbrio entre claro e escuro através da forma geométrica que remete a azulejos e à figuração. Na série *Elogio ao Silêncio* (2007), do qual o MON possui exemplares no acervo, há clara inspiração nas sinfonias de Beethoven.

<sup>160</sup> O curitibano Arthur Nisio foi um dos fundadores da Escola de Música e Belas Artes do Paraná em 1948. Foi um dos principais representantes de pinturas de temática animal, mostrando paisagens e animais com riqueza de detalhes e uma figuração considerada pela crítica como genuinamente paranaense, ao lado de Alfredo Andersen, Theodoro de Bona e Waldemar Curt Freyesleben.

Com um salto de três anos sem aquisições, 2016 foi marcado pela compra de obras de Mira Schendel<sup>161</sup>, Regina Silveira<sup>162</sup> e, no contexto internacional, Júlio Le Parc.

Quanto à relevância dos artistas e a quantidade de obras, as expectativas com o Programa de Patronos são de se obter cada vez mais aquisições de impacto, especialmente pela pressão midiática e de marketing que o próprio museu estabelece sobre si, ao se pretender cada vez mais abrangente nas incorporações de obras internacionais e um ponto turístico arquitetônico que atrai públicos cada vez mais numerosos, recebendo exposições imponentes e importantes.

O Gráfico 30, apresentado a seguir, traz o número total de artistas presentes no acervo que tiveram obras incorporadas entre o período de 2003 e 2016, demonstrando que há uma diferença muito pequena entre os artistas que produziram no Paraná e de outros estados brasileiros, enquanto que apenas 19% (número de 37 artistas) são de origem internacional.

---

<sup>161</sup> Mira Schendel nasceu na Suíça, mas é considerada um dos expoentes da arte contemporânea brasileira, pois construiu sua trajetória artística no país. Possui uma intensa experimentação de materiais e formas e produziu múltiplas séries de trabalhos, mas há em sua obra uma coerência em suas múltiplas formatações e suportes para tentar encontrar novos caminhos para a produção da arte diante do avanço da institucionalização dos artistas, provocando novos modos de pensar a conceitualização da arte através das intensas experimentações.

<sup>162</sup> A gaúcha Regina Silveira é artista plástica e professora. Seu trabalho tem influência inicial dadaísta e surrealista, e posteriormente geométrico-constructiva, além de uma forte tendência para explorar novas mídias e os recursos de múltiplas impressões. Recentemente tem trabalhado com a questão da projeção da luz e experimentado a construção de objetos com forte crítica política e social.

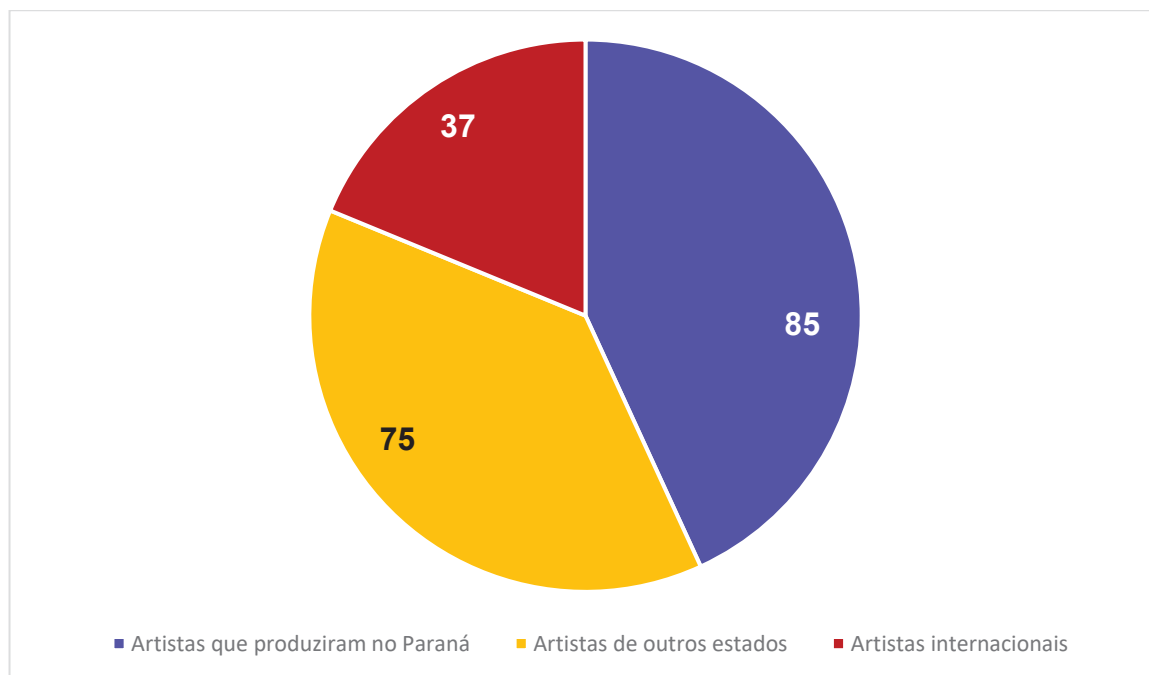


Figura 30. Total de artistas incorporados no acervo durante o período de 2003 a 2016.

Fonte: Reserva Técnica do MON, 2017.

Com um Marco Referencial que apresenta diretrizes de incorporação do acervo que, de certa forma, reflete suas intenções em cada compra ou doação (mesmo anteriormente ao documento), e um Programa de Patronos que busca mais uma forma de obter recursos, a tendência é a construção de uma política de formação de acervo que espera-se que não apague de seu histórico as heranças mais provincianas do MAP, nem comerciais do Banestado (que afinal contam uma parcela de uma história da arte paranaense), que também se ocuparam de preencher as lacunas que a história da arte ainda possui. Além disso, espera-se que o legado de personalidades como Ennio Marques Ferreira e o seu desejo de efervescência cultural do Paraná não se perca diante de ações federais e estaduais cada vez mais austeras com a Arte e a Cultura.

Aproveitando sua qualificação como OS, que abre possibilidades características do setor privado e do terceiro setor, além da estrutura física e equipe do acervo qualificadas, o MON pode se tornar uma instituição de política museológica eficaz e ativa, o que seria uma conquista inédita para o estado (já que outras tentativas da COSEM, como o próprio MAP, não foram tão bem sucedidas).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo desta tese era, a partir das fontes analisadas ao longo da pesquisa, e da construção dissertativa deste texto, traçar um perfil do acervo de arte do MON. Este acervo foi construído pela soma das 220 obras remanescentes do Banestado, das 932 obras do MAP, das 100 obras do BADEP, de algumas esculturas compradas pelo NovoMuseu e, finalmente, pelas 1283 incorporações de obras feitas pelo MON de 2003 a 2016. Assim, esta tese se baseou, no total, na análise das 2435 obras que compunham o acervo de Artes Visuais do MON em 2016.

Esta pesquisa baseou-se em dados inéditos. O levantamento foi realizado a partir da documentação de incorporação institucional de cada obra de arte do acervo do MON. Estes documentos foram cedidos para consulta local à autora desta tese. A análise desse material foi fundamental para compreender que a constituição do acervo foi personalista das direções museológicas, refletindo características de cada gestão à frente do museu. Tal perfil talvez tenha sido motivado pela constante falta de incentivo estatal para novas aquisições, já que o MON se originou em um contexto político complicado, com obras realizadas a toque de caixa (como exposto nos capítulos 1 e 2), sendo inaugurado sem qualquer planejamento museológico efetivo, mais como um ponto turístico arquitetônico representante de um discurso político sobre a modernização do que como um museu, efetivamente. Diante dessa dificuldade, os representantes museológicos precisaram atuar diretamente e pessoalmente no convencimento de doações. Assim, embora as práticas museais estejam em constante transformação, fica claro que a museologia é ainda um campo de estudo incipiente.

Retomando o questionamento inicial da tese (apresentado na Introdução), como ocorreu a construção do acervo de arte do MON? Será que agora podemos dizer que o museu deu continuidade à propagação dos discursos de inovação, abrangência e contemporaneidade pelo qual foi anunciado? E que foi coerente com o perfil já estabelecido pelas obras já existentes nas coleções que absorveu, que claramente privilegiavam a tradição e os artistas com a produção de relevância no Paraná? Ou seja, no decorrer de sua história, houve na prática uma sistematização museológica com intuito de construir um perfil de acervo no Museu Oscar Niemeyer? E, se existe, este perfil condiz com a marca pela qual a instituição deseja ser reconhecida? Para responder a estas perguntas, utilizaremos a tabela a seguir, que

sintetiza os dados obtidos a partir das interpretações de todos os gráficos apresentados ao longo desta tese.

MAP (1987-2001)	BANESTADO (1965-1998)	MON (2003-2016)
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Em termos de suportes artísticos, prevaleceu a entrada de desenho, seguida de pintura.</li> <li>• A fotografia foi o suporte com menos entrada.</li> <li>• Os trabalhos figurativos e a modalidade de doação foram majoritários.</li> <li>• Os gêneros da figura humana e a paisagem foram os mais numerosos.</li> <li>• Os artistas com produção no Paraná foram maioria.</li> <li>• Prevalecem as obras anteriores à década de 1960.</li> <li>• Há uma alta representação de obras de Jefferson César e Erbo Stenzel.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• A pintura é o suporte artístico mais recorrente.</li> <li>• Houve um equilíbrio entre obras abstratas e figurativas, com um pouco mais de obras abstratas.</li> <li>• No âmbito das obras figurativas, predominam as paisagens.</li> <li>• Predominam artistas que produziram no Paraná.</li> <li>• Obras com datas contemporâneas ao período de incorporações (décadas de 1960 a 1990), com exceções.</li> <li>• Não há doações ou aquisições em quantidade volumosa de obras de um único artista.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Entre as coleções e doações, a mais numerosa foi em gravura, depois em fotografia e desenho.</li> <li>• Apesar do menor número de aquisições, os valores gastos foram altos.</li> <li>• As pinturas foram a categoria de obras mais adquiridas.</li> <li>• A entrada de artistas que produziram no Paraná e de outros estados foi equilibrada.</li> <li>• Há uma quantidade significativa de artistas internacionais.</li> <li>• Diferente das duas instituições anteriores, o MON incorporou obras multimídias e utilizou a denominação 'construção artística' para categorizar obras com múltiplos suportes.</li> <li>• Os artistas Uiara Bartira e Luiz Henrique Schwanke possuem alta representatividade no acervo.</li> </ul>

Tabela 1. Resumo das interpretações dos gráficos



Frente à tabela, um ponto que se evidencia é que, quando de sua criação, o MON possuía objetivos muito distintos do acervo com o qual se inaugurava. A ideia de um museu futurístico, representante da contemporaneidade e do internacionalismo não estavam alinhados com as coleções que o Estado lhe cedeu para iniciar sua coleção (o do Banestado e do MAP). Ocorre que este acervo é precisamente a marca patrimonial do museu, o que cria uma oposição entre o que o museu possuía e o que se divulgava dele. Estas afirmações são reforçadas pelas análises de incorporação que fizemos dos acervos do MAP e do Banestado, que demonstraram como os critérios de constituição de acervo daquelas instituições eram muito diversos dos objetivos e estratégias do MON.

Por outro lado, uma prática tradicional dos dois outros museus à que o MON deu continuidade foi a de depender majoritariamente de doações para o crescimento de seu acervo. Diante do exposto no capítulo 2 (o contexto das políticas museológicas brasileiras), todavia, fica fácil compreender os motivos: no Brasil ainda há uma cultura de não investimento nos museus, e as leis e decretos que visam modificar ou ampliar as formas de aquisição parecem não surtir o efeito esperado, não tendo um impacto realmente considerável no número de compras. Sendo assim, MAP e MON foram museus que desenharam seu perfil de acervo pelas oportunidades de doação. Algumas dessas doações possuem números muito altos, o que estabelece um desequilíbrio de representatividade no acervo do MON, como é o caso da presença massiva de obras de Uiara Bartira, Luiz Carlos Schwanke e Jefferson César, em comparação com outros artistas que compõem o acervo.

Através das análises por ano nota-se também que não há uma constância ou planejamento claro em relação ao aceite de doações, de forma que no mesmo ano pode-se aferir a aceitação de obras de diferentes suportes, tempos distintos, e não necessariamente focados na arte contemporânea. De maneira geral, inclusive, é possível perceber uma ampla prevalência de obras bidimensionais de suporte no papel, o que também pode indicar uma falta de planejamento no sentido de diversificação. Por outro lado, as aquisições demonstram que o museu vem tentando ser mais representado pela arte contemporânea, esculturas e suportes diversos. Mesmo assim, o museu optou por comprar por valores altos muitas pinturas de artistas

representativos da arte produzida no Paraná ou em outros estados, o que aproximaria ao perfil do MAP.

Em relação ao Banestado, alguns artistas procuraram o MON para permuta de obras oriundas da coleção do banco, permitindo que o MON, através de trocas, atualizasse as obras destes artistas para um perfil mais contemporâneo. Isto não impede, todavia, que o perfil da herdada coleção Banestado seja bastante regionalista, contando com muitas pinturas abstratas adquiridas por interesses de diretores do banco ou premiadas pelas comissões da Galeria Banestado e do SBAI. É interessante notar ainda que muitos artistas estão representados no acervo do MON apenas por uma obra vinda do Banestado.

Outro ponto que acaba ficando evidente pelas características compartilhadas entre o MAP e o MON, é que os museus paranaenses continuam sofrendo em função das políticas públicas insuficientes, que não permitem aos museus acessarem recursos suficientes para todos os objetivos a eles ordenados, nem comprar obras de arte em quantidade, forçando-os a depender de doações, o que faz com que o crescimento de seus acervos acabe não seguindo o perfil almejado originalmente para estas instituições. É interessante lembrar que até o Banestado, um banco, sofreu com isso, já que teve seu programa de Cultura ameaçado pelo corte de incentivos durante o período das privatizações neoliberais dos governos de Jaime Lerner (estadual) e Fernando Henrique Cardoso (federal). Ainda assim, das instituições analisadas, o Banestado é a que parece mais ter respeitado suas próprias diretrizes no que tange às aquisições de obras de arte<sup>163</sup>. De toda forma, muito do que esses museus chegaram a ser só se tornou possível em função do grande empenho dos profissionais interessados em sua concretização. Assim, o MAP, por exemplo segue sendo lembrado em vínculo com um diretor extremamente influente, Ennio Marques Ferreira.

A partir da análise de incorporações por ano, todavia, também foi possível construir o que chamamos na tese de caminho de incorporações de obras, que evidencia a diversidade das incorporações e as diferenças entre doações e aquisições no MAP e no MON. Tomando o acervo do MON em uma análise quantitativa, fica evidente que a sistematização das incorporações está em constante mudança, e que o museu está ficando a cada ano mais internacionalizado, além de estar lentamente diversificando os suportes de obras que abriga. Isto, em última instância, torna o

---

<sup>163</sup> Apesar disso, por conta de também incorporar obras de pagamento de dívidas bancárias, o perfil não condiz totalmente com aquilo que se anunciava.

acervo do MON ainda mais confuso, se pararmos para pensar no acervo herdado que ele já abriga. Analisando o acervo artístico do MON até 2016, portanto, fica difícil definir se o museu deve ser encarado como um espaço preocupado com a preservação da memória paranaense, continuando o legado do MAP – de preservar a memória dos artistas de relevância para o Paraná até a década de 60 –, ou se definitivamente se tornará um espaço de arte contemporânea com uma quantidade significativa de artistas de relevância internacional. Até aquele momento, o que se vê é que o acervo do MON se tratava de um híbrido entre estes dois perfis, ao mesmo tempo que também expandia sua coleção de artistas brasileiros não paranaenses.

Os questionamentos desta tese nos levam a concluir que o caso do Paraná não é uma exclusividade no contexto brasileiro de museus, que com recursos escassos, planejamento inconstante e empenho de indivíduos específicos, operam grandes e numerosas incorporações como o caso do MAP pelo MON, ao mesmo tempo em que são usados como ferramenta política e atrativo turístico, como o MON por sua arquitetura monumental. Neste ínterim, o MON parece se tornar uma instituição cada vez mais distante do perfil de museu e acervo de suas origens (MAP e Banestado), visando se estabelecer efetivamente sobre o discurso de inovação, futurismo e internacionalismo a ele atribuído pela mídia e por políticos. Entretanto, por mais que busque discursivamente esta inovação e contemporaneidade, as limitadas políticas culturais de incentivo ao setor (e especialmente direcionadas à incorporação de acervo) parecem forçar o MON a seguir, na prática, na direção contrária: fazendo com que o MON repita atos do MAP e do Banestado e incorpore obras com perfil semelhantes àsquelas, ou ainda tão diversas a ponto de ficar difícil afirmar que haja um perfil de incorporação de acervo no museu. Fica assim a impressão de que para que o MON (bem como outros museus do país) possa efetivamente construir seu acervo e perfil de maneira consciente e planejada, é preciso que a museologia brasileira também cresça, passando a ser encarada com mais seriedade pelos Estados e pela União.

## FONTES E REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### I. JORNAIS:

ACERVO Banestado volta hoje aos domínios do Paraná. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 12 dezembro 2001.

ACERVO do MAP é aula de história da arte. **Indústria e Comércio**, Curitiba, 02 outubro 2001.

ACERVO do Museu Banestado em exposição no Museu Paranaense. **Tribuna do Paraná**, Curitiba, 13 setembro 2004.

ACERVO do Museu com novas obras. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 07 outubro 1988.

ALMEIDA, M.O Museu de Arte Paranaense. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 25 janeiro 1987.

ARAÚJO, A. Museu de Arte do Paraná/ uma duplicação do MAC? **Gazeta do Povo**, Curitiba, 25 janeiro 1987.

ARTISTAS criticam criação do MAP. **Jornal do Estado**, Curitiba, 01 fevereiro 1987.

BACK, H. Espaço dois: MAP a arte paranaense em conjunto. **Jornal do Estado**, Curitiba, 13 março 1987.

BAPTISTA, N. Alinhavando museus. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 23 fevereiro 1987.

\_\_\_\_\_. Fim de papo? **Gazeta do Povo**, Curitiba, 04 maio 1987.

\_\_\_\_\_. Museu Banestado. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 12 março 1987.

BARDI elogia criação do MAP. **Diário Popular**, Curitiba, 15 fevereiro 1987.

BESSA, R. Museu Alfredo Andersen reabre com nova proposta e novo nome após reforma bancada pela Renault. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 28 novembro 2018.

CARNEIRO, D. Os novos museus do Paraná. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 21 março 1987.

CARNEIRO, N. O novo Museu de Arte. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 26 abril 1987.

FERNANDES, J. C. Adalice Araújo, a guerrilheira dadá. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 11 setembro 2010.

FERREIRA, E. Dois anos de suave resistência. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 12 março 1990.

FREITAS, R. C. Gestão de Maristela no MON pode ser irregular. **Folha de Londrina**, Londrina, 28 fevereiro 2009.

FUTURO museu preocupa. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 16 agosto 2002.

GOVERNADOR abre mostra no Badep. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 02 abril 1982.

GOVERNO ainda não sabe como administrar NovoMuseu. **Folha de Londrina**, Londrina, 11 dezembro 2002.

GUIMARÃES, S. A propósito do MAP. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 01 fevereiro 1987.

GUIMARÃES, S. MAP: um ato de criação. **Correio de Notícias**, Curitiba, 13 março 1987.

\_\_\_\_\_. MAP: um ato de criação. **Correio de Notícias**, Curitiba, 13 março 1987.

HISTÓRIA paranaense é mostrada no Badep. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 02 dezembro 1982.

JANKOSKI, E. Obras enriquecem acervo do Museu de Arte do Paraná. **Jornal do Estado**, Curitiba, 13 novembro 1988.

LEITE, Z. Arte ao alcance do público. **Folha de Londrina**, Londrina, 15 fevereiro 2000.

LOPES, A. Dois museus num ano só. Despropósito? **O Estado do Paraná**, Curitiba, 01 fevereiro 1987.

MAIOR espaço para artistas do Paraná. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 27 janeiro 1993.

MAP com nova direção. **Folha de Londrina**, Londrina, 02 fevereiro 1993.

MAP completa três anos de atividade reunindo 300 obras. **Jornal do Estado**, Curitiba, 14 março 1990.

MAP está completando três anos. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 13 março 1990.

MAP tem projeto de Niemeyer. **Indústria e Comércio**, Curitiba, 21 agosto 2002.

MARTINS, F. Conheça detalhes e curiosidades do projeto histórico do MON. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 23 setembro 2016.

MARTINS, J. Bancos: privatizar ou não? **Folha de Londrina**, Londrina, 24 junho 1992.

MENDONÇA, D. Fica, dona Maristela! **Tribuna do Paraná**, Curitiba, 22 agosto 2008.

MILLARCH, A. A caça ao acervo para um museu improvisado. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 10 janeiro 1987.

\_\_\_\_\_. CEP diz não a saída dos seus quadros para o MAP. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 06 março 1987

\_\_\_\_\_. E também a Embap não quer perder suas bonitas telas. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 06 março 1987

\_\_\_\_\_. No campo de batalha. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 12 janeiro 1990.

\_\_\_\_\_. O museu que Suzana quer (para João inaugurar). **O Estado do Paraná**, Curitiba, 19 dezembro 1986.

\_\_\_\_\_. Suzana, uma mulher em busca da comunicação. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 25 novembro 1986.

\_\_\_\_\_. Um museu político a toque-de-caixa. **O Estado do Paraná**, 11 janeiro 1987.

MON mostra 120 fotos de Antanas Sutkus. **Bem Paraná**, Curitiba, 31 janeiro 2012.

MURÁ, A. Artes Plásticas do Paraná no século 20 (segunda parte). Curitiba: **Diário Indústria e Comércio**. 16 março 2016.

MUSEU de Arte continuará crescendo. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 12 março 1987.

MUSEU de Arte do Paraná comemora quatro anos. **Jornal do Estado**, Curitiba, 09 março 1991.

MUSEU pode inaugurar sem “Terra Prometida”: a bronca dos quadros. **Tribuna do Paraná**, 10 março 1987.

MUSEUS para o público. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 30 junho 1993.

MUSEUS querem atrair jovens e crianças. **Indústria e Comércio**, Curitiba, 19 setembro 2000.

NASCE um museu. **Correio de Notícias**, Curitiba, 13 março 1987.

NOVOMUSEU agora vai se chamar Oscar Niemeyer. **Jornal do Estado**, Curitiba, 13 fevereiro 2003.

NOVOMUSEU já conta com informações na internet. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 21 novembro 2002.

O NOVO Museu. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 22 novembro 2002.

PALÁCIO fica sem quadros. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 18 março 1987.

PARANÁ inaugura o mais moderno museu do país. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 20 novembro 2002.

PERES, A. Alcy Joaquim Ramalho Filho: o homem da noite, do glamour e das letras. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 18 abril 2015.

PERIN, A. Acervo do antigo banco Banestado ganha amostragem na Casa Andrade Muricy. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 03 março 2002.

\_\_\_\_\_. Pequeno mapa do tesouro. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 29 abril 2001.

POR fora, bela viola...**O Estado do Paraná**, Curitiba, 11 agosto 2002.

PRÉDIO abrigará Museu de Artes. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 18 junho 2002.

PROCURA-SE especialista. **Jornal do Estado**, Curitiba, 02 abril 2001.

QUADROS saíram do Palácio autorizados. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 19 março 1987

RAMALHO FILHO, A. s.t. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 25 maio 1987.

RAMARI, T. Acervo do extinto MAP é destaque no MON. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 16 junho 2011.

RESGATAR acervo do Estado: Arte Paranaense com espaço próprio! **Diário Popular**, Curitiba, 12 março 1987.

REZENDE, M. O anti-Guggenheim. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 18 novembro 2002.

RUPP, I. Fechada há cinco anos, Casa Andrade Muricy continua há espera de restauro. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 28 outubro 2019.

\_\_\_\_\_. MON passa a ser administrado por O.S. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 08 junho 2013.

\_\_\_\_\_. Para preencher vazios. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 17 novembro 2012.

\_\_\_\_\_. Uma janela para o mundo. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 03 novembro 2012.

SAIKI, L. NovoMuseu de olho na revolução cultural. **Tribuna do Paraná**, Curitiba, 23 novembro 2002.

SARAIVA, A. Muito além de um Niemeyer: MON faz 15 anos como referência nacional. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 28 março 2018.

SOUTO NETO, F. Museu Banestado pálido 8º aniversário. **Indústria e Comércio**, Curitiba, 28 abril a 01 maio 1995.

\_\_\_\_\_. Museu Banestado. **Curitiba Shopping**, Curitiba, 11 março 1987.

\_\_\_\_\_. Museu Banestado. **Indústria e Comércio**, Curitiba, 05 a 07 novembro 1988.

\_\_\_\_\_. O estraçalhado Programa de Cultura do Banestado. **Indústria e Comércio**, Curitiba, 17 abril 1995.

\_\_\_\_\_. Onde foi parar o acervo do Museu Banestado? **Centro Cívico**, Curitiba, 25 fevereiro 2014.

UM colorido especial às férias. Museu de Arte do Paraná: um casarão que abriga nossa história. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 03 fevereiro 1991.

UMA pausa para restauro. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 10 junho 2002.

VECCHIO, A. Arte local pede abrigo. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 08 janeiro 2011.

VIAGEM pelo tempo através dos museus. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 09 março 1993.

## II. REVISTAS:

ARAÚJO, A. Luiz Henrique Schwanke. **Galeria: revista de arte**, São Paulo, n. 6, 1987.



DEARO, G. Bancos investem em exposições de arte para fortalecer a marca. **Revista Exame**, São Paulo, 24 maio 2015.

NUM lugar só. Curitiba inaugura Museu de Arte do Paraná. **Revista Veja**, São Paulo, 18 março 1987.

### III. SITES OFICIAIS DOS MUSEUS E INSTITUIÇÕES CULTURAIS:

Palácio São Francisco. **Patrimônio Cultural do Paraná**. Disponível em: <http://www.patrimoniocultural.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=221>. Acesso em 17 jun. 2016.

Seção 'Coleções MNBA'. **Museo Nacional de Bellas Artes**. Disponível em: <https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/>. Acesso em: 29 mai. 2020.

Seção 'Coleções MNBA'. **Museu Nacional de Belas Artes**. Disponível em: <https://mnba.gov.br/portal/colecoes.html>. Acesso em: 29 mai 2020.

Seção 'Sedes: Sobre o Centro Cultural Kirchner'. **Bienal Internacional de Arte Contemporânea de Curitiba**. Disponível em: <http://bienaldecuitiba.com.br/2019/sede/centro-cultural-kirchner-cck/>. Acesso em: 29 mai. 2020.

Seção 'Sobre Inhotim'. **Inhotim**. Disponível em: <https://www.inhotim.org.br/mobile/sobre/>. Acesso em: 29 mai. 2020.

Seção 'Sobre o MALBA'. **Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires**. Disponível em: <https://coleccion.malba.org.ar/>. Acesso em 29 mai. 2020.

Seção 'Sobre o MARGS'. **Museu de Arte do Rio Grande do Sul**. Disponível em: <http://www.margs.rs.gov.br/sobre-o-margs/>. Acesso em: 29 mai. 2020.

Seção 'Sobre o MASP'. **Museu de Arte de São Paulo**. Disponível em: <https://masp.org.br/sobre>. Acesso em: 29 mai. 2020.

Seção 'Sobre o MON'. **Museu Oscar Niemeyer**. Disponível em: <https://www.museuoscarniemeyer.org.br/institucional/sobre-mon>. Acesso em: 30 mai. 2020.

### IV. ARTIGOS EM OUTROS ENDEREÇOS ELETRÔNICOS:

AGÊNCIA DE NOTÍCIAS DO PARANÁ. **Governo extingue Badep e encerra processo que se arrastava há 24 anos**. 12/09/2018. Disponível em: <http://www.aen.pr.gov.br/modules/noticias/article.php?storyid=100694&tit=Governo-extingue-Badep-e-encerra-processo-que-se-arrastava-ha-24-anos>. Acesso em: 10 fev. 2020.

AGÊNCIA DE NOTÍCIAS DO PARANÁ. **Juliana Vosnika é reconduzida à diretoria do Museu Oscar Niemeyer.** Rádio on-line. Disponível em: <http://www.aen.pr.gov.br/modules/debaser/visualizar.php?audiovideo=1&xfid=81438&tit=Diretora-do-MON-experiencia-em-gestao-publica-e-envolvimento-com-a-arte>. Acesso em: 30 nov. 2019.

ARAÚJO, M. M. **Maria Bonomi.** Texto crítico. Disponível em: [http://www.mariabonomi.com.br/escritos\\_decenio\\_2000.asp](http://www.mariabonomi.com.br/escritos_decenio_2000.asp). Acesso em: 07 dez. 2019.

BIENAL DE CURITIBA. Biografia Guita Soifer. 2018. Disponível em: <http://bienaldecuitiba.com.br/2018/2018/10/25/guita-soifer/>. Acesso em: 05 dez. 2019.

COSEM. Divulgação Institucional. 2019. Disponível em: <http://www.cosem.cultura.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=4>. Acesso em: 21 jul. 2019.

FETEC. **O que os 19 anos de privatização do Banestado ensinam à população?** 17 de outubro de 2019. Disponível em: <https://www.cut.org.br/noticias/o-que-os-19-anos-da-privatizacao-do-banestado-ensinam-a-populacao-3cce>. Acesso em: 04 mar. 2020.

FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA. **O MUMA está de volta.** Disponível em: <http://fundacaoculturaldecuitiba.com.br/noticias/o-muma-esta-de-volta>. Acesso em: 10 fev. 2018.

GARCÍA, F. **A cidade reinventada: o papel do turismo urbanístico em Curitiba.** Não datado. Disponível em: <http://observatoriogeograficoamericalatina.org.mx/>. Acesso em: 03 fev. 2020.

MON. **Museu de Arte Contemporânea do Paraná abre exposição no MON.** Disponível em: [www.museuoscarniemeyer.org.br/noticias/2018/10/16/acervo-mac](http://www.museuoscarniemeyer.org.br/noticias/2018/10/16/acervo-mac). Acesso em: 28 fev. 2019.

MON. **Ação Educativa MON.** 2020. Disponível em: <https://www.museuoscarniemeyer.org.br/acaoeducativa/acao-educativa>. Acesso em 23 fev. 2020.

MON. **Seção Apoie.** 2020. Disponível em: <https://www.museuoscarniemeyer.org.br/apoie/patronos>. Acesso em: 26 fev. 2020.

MOURA, R. **Curitiba: construção e desconstrução de um mito.** 2014. Disponível em: <http://www.mobilizacuritiba.org.br/files/2014/04/Curitiba-constru%C3%A7%C3%A3o-e-desconstru%C3%A7%C3%A3o-de-um-mito.pdf>. Acesso em: 15 fev. 2020.

**Relato na abertura da exposição de Martín Chambi no MON.** Disponível em: <http://bebelritzmann.blogspot.com/2010/05/mon-recebe-exposicao-de-fotografias-de.html>. Acesso em: 16 abr. 2020.

SENADO NOTÍCIAS (online). **Lei Sarney foi pioneira no incentivo à Cultura**. 2011. Disponível em: <https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2011/12/20/lei-sarney-foi-pioneira-no-incentivo-a-cultura>. Acesso em: 20 jan. 2020.

SOUTO NETO, F. O que foi o Programa de Cultura do Banestado: apontamentos para a história. In: **Academia de Letras José Alencar (website)**, 31 de março de 2017. Disponível em: <https://academiadeletrasjosedalencar.blogspot.com/2017/03/o-que-foi-o-programa-de-cultura-do.html>. Acesso em: 04 mar. 2020.

## V. CATÁLOGOS, FOLDERS E CONVITES DE EXPOSIÇÕES:

FARIAS, A. **Com título e Sem título, técnicas e dimensões variadas**. Flyer digital de exposição, 2019. Disponível em: [https://issuu.com/monmuseu/docs/ap\\_folder\\_issuu\\_ctst](https://issuu.com/monmuseu/docs/ap_folder_issuu_ctst). Acesso em: 02 dez. 2019.

FERREIRA, E. M. **Acervo Banestado: Arte Paranaense Revisitada**. Texto expositivo. Curitiba: Casa Andrade Muricy, 2002.

JUSTINO, M. **Gaiolas, um campo de presença**. Texto expositivo. Curitiba: MAC, 2001.

JUSTINO, M. J. **Das origens do MAP**. Folder de inauguração do MAP, 10 março 1987. Local: Centro de Documentação e Referência do MON.

MON. **Abraham Palatnik – A reinvenção da pintura**. Exposição. Curadoria de Pieter Tjabbes e Felipe Scovino, 2014.

MON. **Dorothea Wiedemann, aqui ou em qualquer lugar**. Exposição. Curadoria: Simone Landal, Christiani Vieira Strickert, Ilsemarie Hampf, Karina Marques e Ronie Cardoso Filho. Exposição na Galeria Niemeyer (51 obras), Curitiba, 2012.

MON. **MAP: o Início do Acervo MON**. Exposição. Museu Oscar Niemeyer, Curitiba, 17 junho a 07 agosto 2011.

MON. **O Estado da Arte: 40 anos de arte contemporânea no Paraná**. Curitiba: Museu Oscar Niemeyer, 2010. (Catálogo de exposição).

## VI. DOCUMENTOS OFICIAIS E LEIS:

BANESTADO. **Gente nossa, coisas nossas. Boletins do Banestado (61 anos)**, Curitiba. s/d. Disponível em: <http://www.museuparanaense.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=95>. Acesso em 29 fev. 2020.

BRASIL. **Lei nº 7505/86, de 2 de julho de 1986**. Disponível em: <https://presrepublica.jusbrasil.com.br/legislacao/109576/lei-sarney-lei-7505-86#art-2-inc-III>. Acesso em: 20 jul. 2019.

\_\_\_\_\_. **Lei nº 8313/91, de 23 de dezembro de 1991**. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/L8313cons.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L8313cons.htm). Acesso em: 15 jul. 2019.

\_\_\_\_\_. **Lei nº 11.904/09, de 14 de janeiro de 2009.** Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_Ato2007-2010/2009/Lei/L11904.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2007-2010/2009/Lei/L11904.htm). Acesso em: 22 fev. 2020.

\_\_\_\_\_. **Lei nº 12.343/2010, de 02 de dezembro de 2010.** Disponível em: <http://pnc.cultura.gov.br/lei-do-plano/>. Acesso em 22 fev. 2020.

\_\_\_\_\_. **Política Nacional de Museus,** 2003. Disponível em: [https://www.museus.gov.br/wpcontent/uploads/2010/02/politica\\_nacional\\_museus\\_2.pdf](https://www.museus.gov.br/wpcontent/uploads/2010/02/politica_nacional_museus_2.pdf). Acesso em: 22 fev. 2020.

\_\_\_\_\_. **Portal do Instituto Brasileiro dos Museus.** Disponível em: [www.museus.gov.br](http://www.museus.gov.br). Acesso em 20 jul. 2019.

**CONTRATO de comodato entre o BADEP e a SEEC.** Local: Setor de Pesquisa do Museu de Arte Contemporânea do Paraná. Curitiba, 01 dezembro 1999.

COSEM. **Ofício nº 88/99.** Curitiba: 07 maio 1999. Local: Setor de Pesquisa do Museu de Arte Contemporânea do Paraná.

**FICHA inventário do MAP.** Local: Reserva técnica do Museu Oscar Niemeyer, Curitiba, Paraná.

IBRAM. **Caderno da Política Nacional de Educação Museal.** Brasília, 2018.

MAP. **Regulamento.** Curitiba: SEEC-MAP, 10 maio 1988.

MUSEU DE ARTE DO PARANÁ. **Formulário** enviado em 14/06/1999 ao CPC-USP (Centro de Preservação Cultural da Universidade de São Paulo). Local: Centro de Documentação e Referência do Museu Oscar Niemeyer, Curitiba, Paraná.

MUSEU OSCAR NIEMEYER. **Contratos de doação, aquisição, permuta e comodato de obra de arte A-Z.** Local: Reserva Técnica do Museu Oscar Niemeyer, Curitiba, Paraná.

\_\_\_\_\_. **Relatórios de Atividade Anual 2013.** Disponível em: <https://issuu.com/monmuseu>.

\_\_\_\_\_. **Relatórios de Atividade Anual 2014.** Disponível em: <https://issuu.com/monmuseu>.

\_\_\_\_\_. **Relatórios de Atividade Anual 2015.** Disponível em: <https://issuu.com/monmuseu>.

\_\_\_\_\_. **Relatórios de Atividade Anual 2016.** Disponível em: <https://issuu.com/monmuseu>.

\_\_\_\_\_. **Relatórios de Atividade Anual 2018.** Disponível em: <https://issuu.com/monmuseu>.

\_\_\_\_\_. **Relatórios de Atividade Anual 2019.** Disponível em: <https://issuu.com/monmuseu>.

SOUTO NETO, F. **Ofício 54/88**: Projeto de Cultura do Banestado. Curitiba, 04 abril 1988.

## VII. LIVROS E ARTIGOS PUBLICADOS EM PERIÓDICOS:

BENITEZ, A. Osmar Chromiec In.: JUSTINO, M. **Passeio pela pintura paranaense**. Curitiba: UFPR, 2003.

BIONDI, A. **O Brasil privatizado: um balanço do desmonte do Estado**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2003.

\_\_\_\_\_. **O Brasil privatizado II: O assalto das privatizações continua**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2003.

BUCHMANN, L. Da gaveta à ação educativa: uma experiência a refletir. **Revista GEARTE**, Porto Alegre, v. 3, n. 3, p. 382-395, set./dez. 2016.

\_\_\_\_\_. Escolares nos museus: ensaio do novo público como ato político de educadores intelectuais. **MIDAS**, Portugal, v. 3, 2014.

CANCLINI, N. **A sociedade sem relato: Antropologia e estética da iminência**. Trad. Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2016.

\_\_\_\_\_. **Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade**. Trad. Heloisa Cintrão. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.

CARNEIRO, Marina B. **Do MAP ao MON. formação de um acervo artístico em Curitiba**. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba; Caixa Cultural, 2018.

CRIMP, D. **Sobre as ruínas do museu**. Trad. Fernando Santos. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

DANTO, A. **Após o fim da arte**. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.

DANTO, A. **A Transfiguração do lugar comum**. Trad. Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

DURAND, J. C. G.; GOUVEIA, M. A.; BERMAN, G. Patrocínio empresarial e incentivos fiscais à cultura no Brasil: análise de uma experiência recente. **Revista de Administração de Empresas**, São Paulo, v. 37, n.4, p. 38-44, 1997.

GARCÍA, Sánchez F. Políticas urbanas em renovação: uma leitura crítica dos modelos emergentes. **R. B. Estudos Urbanos e Regionais**, n.1, mai. 1999.

GASSEN, L. **Mudanças culturais no meio artístico de Curitiba entre as décadas de 1960 e 1990**. Dissertação (Mestrado em História). Curitiba: UFPR, 2007.

GONÇALVES, L. R. **Entre cenografias: o museu e a exposição de arte no século XXI**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Fapesp, 2004.

FARIA JUNIOR, A. Wania Tibery. In.: JUSTINO, M. **Passeio pela pintura paranaense**. Curitiba: UFPR, 2003.

FERNANDES, J. **Muito antes do SPHAN: a política de patrimônio histórico no Brasil (1838-1937)**. Anais do Seminário Internacional de Políticas Culturais. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2010.

FERREIRA, D. **Investigações acerca do conceito de arte**. Tese (Doutorado em Filosofia) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Belo Horizonte, 2014.

FERREIRA, E. M. **40 anos de amistoso envolvimento com a arte**. Curitiba: Fundação Cultural, 2006.

FERREZ, H. D.; BIANCHINI, M. H. **Thesaurus para acervos museológicos**. Rio de Janeiro: Fundação Nacional Pró-Memória. Coordenadoria geral de acervos museológicos, volumes 1 e 2, 1987.

FIGUEIREDO, B. G.; VIDAL, D.G. (orgs.) **Museus: dos gabinetes de curiosidades à museologia moderna**. 2 ed. Belo Horizonte: Fino Traço, 2013.

FILHO, V. **Estado, Política Econômica e Cultura Desenvolvimentista: o caso do Banco de Desenvolvimento do Paraná S.A.** Tese (Doutorado em História) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, 2005.

FONSECA, J. J. S. **Metodologia da pesquisa científica**. Fortaleza: UEC, 2002.

FORNAZARI, F. Instituições do Estado e políticas de regulação e incentivo ao cinema no Brasil: o caso Ancine e Ancinav. **Revista de Administração Pública**, Rio de Janeiro, v.40, n.4, pp. 647-77, 2006.

GEMIN, D. A. B. **Museu Oscar Niemeyer: uma história em três relatos e suas ficções**. Tese (Doutorado em Artes Visuais). Departamento de Artes Visuais, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017

GONÇALVEZ, M.; AMORIM, A. C. **Gabinetes de curiosidades: paradoxos das maravilhas**. Campinas: ABRAPEC. Anais do VIII Enpec e I Ciec, 5 a 9 dez. 2011.

JUSTINO, M. **Passeio pela pintura paranaense**. Curitiba: UFPR, 2003.

LE GOFF, J. **História e Memória**. Trad. Bernardo Leitão [et. al.], 7ª ed. Campinas: Ed. Unicamp, 2013.

LOURENÇO, Maria C. **Museus acolhem moderno**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.



LUCA, Tania Regina de. História dos, nos e por meio dos periódicos. In: PINSKY, C. B. (org.). **Fontes Históricas**. São Paulo; Contexto, 2005.

POSSAS, H. Classificar e ordenar: os gabinetes de curiosidades e a história natural. In.: FIGUEIREDO, B. G.; VIDAL, D.G. (orgs.) **Museus: dos gabinetes de curiosidades à museologia moderna**. 2 ed. Belo Horizonte: Fino Traço, 2013.

MACHADO, A. M. Cultura, ciência e política: olhares sobre a história da criação dos museus no Brasil. In.: FIGUEIREDO, B.; VIDAL, D. (orgs.) **Museus: dos Gabinetes de Curiosidades à Museologia Moderna**. Belo Horizonte: Fino Traço, 2013

MARTINS, L. C.; MARANDINO, M. Políticas de financiamento da educação em museus: a constituição das ações educacionais em museus de artes plásticas, ciências humanas e ciência e tecnologia. **Ensino em Re-vista**, Uberlândia, v.20, n.1, p.57-68, jan./jun. 2013.

MEGA, V. M. **Lei Rouanet: A visibilidade do produto cultural como critério de patrocínio à produção artística**. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 217f., 2015.

MENESES, U. B. A exposição museológica e o conhecimento histórico. In.: FIGUEIREDO, B. G.; VIDAL, D.G. (orgs.) **Museus: dos gabinetes de curiosidades à museologia moderna**. 2 ed. Belo Horizonte: Fino Traço, 2013.

MOURA, R. Efeitos simbólicos do Museu Oscar Niemeyer na internacionalização de Curitiba. **Revista Arquitextos**, São Paulo, ano 11, n. 125.08, Vitruvius, out. 2010.

NASCIMENTO, S. S. O desafio de construção de uma nova prática educativa para os museus. In.: FIGUEIREDO, B.; VIDAL, D. (orgs.) **Museus: dos Gabinetes de Curiosidades à Museologia Moderna**. Belo Horizonte: Fino Traço, 2013

O'DOHERTY, B. **No interior do cubo branco**. Trad. Carlos Mendes Rosa. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

OLIVEIRA, Dennison de. **Curitiba e o mito da cidade modelo**. Curitiba: Editora da UFPR, 2000.

OLIVEIRA, Emerson D. G. **Museus de fora: a visibilidade dos acervos de arte contemporânea no Brasil**. Porto Alegre: Zouk, 2010.

PECI, A. et al. Oscips e termos de parceria com a sociedade civil: um olhar sobre o modelo de gestão por resultados do governo de Minas Gerais. **Revista Administração Pública**, v. 42 n. 6. Rio de Janeiro: FGV, nov./dez. 2008.

PERIGO, K. Favelas, coroinhas e vestígios da floresta: os rumos da pintura abstrata no Paraná. **Art & Sensorium**, Curitiba, v.01, n.2, pp. 97-111, 2014.

PINSKY, C. B. (org.) **Fontes Históricas**. São Paulo; Contexto, 2005.



POULOT, D. **Museu e Museologia**. Trad. Guilherme João de Freitas Teixeira. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

ROUILLE, A. **A fotografia: entre documento e arte contemporânea**. Trad. Constança Egrejas. São Paulo: Editora Senac SP, 2009.

SANTOS, M. S. Museus brasileiros e política cultural. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, v. 19, n. 55, p. 53-73, jun., 2004.

SILVEIRA, C. **Cultura política versus política cultural: os limites da política pública de animação da cidade em confronto com o campo das artes visuais na Curitiba Lernerista (1971-1983)**. Tese (Doutorado em História). Curitiba: UFPR, 2016.

SIMIONI, A. **Profissão Artista: Pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Fapesp, 2008.

SOULAGES, F. **Estética da fotografia: perda e permanência**. Trad. Iraci D. Poleti e Regina Salgado Campos. São Paulo: Editora Senac SP, 2010.

SOUSA, T. **Curitiba e o mito da “cidade modelo”**. Trabalho de conclusão de curso (Especialização em Sociologia Política) – Departamento de Ciências Sociais, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2012.

VAZ, A. **O Museu Oscar Niemeyer e seu público: articulações entre o culto, o massivo e o popular**. Tese (Doutorado em Sociologia), UFPR: Curitiba, 2011.

VIANA, D. **Por que Museu de Arte do Paraná? A criação do MAP, em Curitiba (1986-1991)**. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em História). Curitiba – UFPR, 2014.

VIANA, K. Sistema Estadual de Museus do Paraná: territorialidades cruzadas no dinamismo dos museus públicos do Paraná. **Memória e Informação**, Rio de Janeiro, v.2, n.1, p.93-112, jan./jun. 2018.

## VIII. ACERVOS E RESERVAS TÉCNICAS

DESCHERMAYER, Suely. Documento da Coordenação de Acervo e Conservação. MON. 2010. Cedido para pesquisa local, realizada em 2017.

RESERVA TÉCNICA DO MON. Documentação digitalizada do acervo do Museu Oscar Niemeyer. Curitiba, Paraná. Acesso no local mediante autorização da administração do museu, 2017.